

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ISABELA MARIA FIORI

ATMOSFERAS DO NÃO-HABITAR:
UMA ANÁLISE DO MUSEU IBERÊ CAMARGO

CURITIBA

2019

ISABELA MARIA FIORI

ATMOSFERAS DO NÃO-HABITAR:
UMA ANÁLISE DO MUSEU IBERÊ CAMARGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Construção Civil, Área de Concentração Ambiente Construído e Gestão, Departamento de Construção Civil, Setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Engenharia de Construção Civil.

Orientador: Prof. Dr. Aloísio Leoni Schmid

CURITIBA

2019

Catálogo na Fonte: Sistema de Bibliotecas, UFPR
Biblioteca de Ciência e Tecnologia

F519a

Fiori, Isabela Maria

Atmosferas do não-habitar: uma análise do museu Iberê Camargo
[recurso eletrônico] / Isabela Maria Fiori. – Curitiba, 2019.

Dissertação - Universidade Federal do Paraná, Setor de Tecnologia,
Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Construção Civil, 2019.

Orientador: Aloísio Leoni Schmid.

1. Arquitetura. 2. Atmosfera. 3. Fenomenologia. 4. Museus. I.
Universidade Federal do Paraná. II. Schmid, Aloísio Leoni. III. Título.

CDD: 069.1

Bibliotecária: Vanusa Maciel CRB- 9/1928

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ENGENHARIA DE CONSTRUÇÃO CIVIL da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de ISABELA MARIA FIORI intitulada: "Atmosferas do não-habitar: uma análise do Museu Iberê Camargo", sob orientação do Prof. Dr. ALOÍSIO LEONI SCHMID, que após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

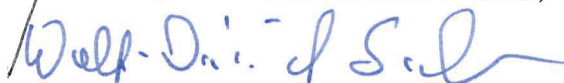
A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 14 de Junho de 2019.



ALOÍSIO LEONI SCHMID

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



WOLF-DIETRICH GUSTAV JOHANNES SAHR

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



FRANCINE AIDIE ROSSI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Este trabalho é dedicado a Humberto Mezzadri, grande professor e amigo, cuja ausência o fez presente em memória inúmeras vezes durante este processo de aprendizado. Imagino que, se ainda em vida, provavelmente não seria o foco desta dedicatória, assim, me ensinou mais uma lição: explicitar a importância de quem me rodeia e incentiva. Por isso, Luiz Gustavo e Solange, este trabalho também é dedicado a vocês, pelo amor e apoio incondicional que buscarei a vida toda merecer.

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, Luiz Gustavo, pelo incentivo, paciência, amor e inúmeras correções. À minha família pelo apoio. Ao Professor Aloísio Schmid, pela proposição do tema, que me possibilitou mergulhar em outras esferas do saber arquitetônico, e pelo seu comprometimento com o aprendizado contínuo e com a docência, que me inspira neste mesmo caminho.

RESUMO

Nossa experiência no mundo é imersa em relações atmosféricas, as respostas emocionais intuitivas e pouco racionalizadas, a outras pessoas, grupos, situações, objetos ou espaços. Para o exercício arquitetônico, a compreensão das atmosferas, ou da forma como o usuário sente-se e se relaciona com o ambiente, é essencial na construção de identidade e criação de “lugares”. Esta dissertação analisa a comunicação entre pessoas e o espaço, decompondo-a nos elementos: homem - suas condicionantes físicas e psicológicas de percepção; atmosfera - o que é e como é experienciada; e por fim, o objeto arquitetônico - sua comunicabilidade emocional com o usuário. Posteriormente, recorrendo ao diagnóstico levantado em teoria, explora fenomenologicamente o estudo de caso do Museu Iberê Camargo (Porto Alegre, RS), de autoria do arquiteto português Álvaro Siza Vieira, investigando a possibilidade de antever e idealizar em projeto as sensações dos usuários no espaço vivenciado.

Palavras-chave: Arquitetura, Atmosfera, Fenomenologia, Museus, Álvaro Siza e Museu Iberê Camargo.

ABSTRACT

Our experience in the world is immersed in atmospheric relationships, intuitive emotional responses and little rationalized, to other people, groups, situations, objects or spaces. For architectural exercise, understanding the atmospheres, or the way the user feels and relates to the environment, is essential in building identity and creating "places." This dissertation analyses¹⁶ the communication between people and space, decomposing it into the elements: man - his physical and psychological conditioning of perception; atmosphere - what it is and how it is experienced; and finally, the architectural object - its emotional communicability with the user. Later, using a theory-based diagnosis, it explored phenomenologically the case study of the Iberê Camargo Museum (Porto Alegre, RS), by the Portuguese architect Álvaro Siza Vieira, investigating the possibility of anticipating and idealizing the sensations of users in space experienced.

Keywords: Architecture, Atmosphere, Phenomenology, Museums, Álvaro Siza and Museu Iberê Camargo.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
	Definições	22
1	PROBLEMATIZAÇÃO E MÉTODO	25
	1.1 PROBLEMA	25
	1.2 PRESSUPOSTOS E HIPÓTESE	25
	1.3 OBJETIVOS	26
	1.4 JUSTIFICATIVA	27
	1.5 ESTRATÉGIA DE PESQUISA	29
2	O HOMEM E O ESPAÇO	33
	2.1 O HOMEM EM RELAÇÃO AO ESPAÇO	33
	2.2 O ESPAÇO EM RELAÇÃO AO HOMEM	35
	2.2.1 Espaços de habitar e espaços de não-habitar	36
3	ATMOSFERAS	45
	3.1 O “STIMMUNG” INFUNDIDO EM NOSSO AMBIENTE NATURAL E CONSTRUÍDO 51	
	3.1.1 Formas de experiência das atmosferas	55
4	PRINCÍPIOS PROJETUAIS EMPREGADOS EM ESPAÇOS ATMOSFÉRICOS	58
	4.1 MÉTODO PARA DEFINIÇÃO DAS ESTRATÉGIAS PROJETUAIS ESSENCIAIS ÀS ATMOSFERAS AFETIVAS	60
	4.1.1 Conexão com o contexto físico e cultural	65
	4.1.2 Comunicação do objeto com o indivíduo	67
	4.1.3 Corpo e espaço	70
	4.1.4 Tempo no espaço	77
	4.1.5 Síntese	84
5	ESTUDO DE CASO: ANÁLISE E PERCEPÇÃO DO MUSEU IBERÊ CAMARGO	85
	5.1 ESPAÇOS DE SALVAGUARDA DA CULTURA DE UMA COMUNIDADE	85
	5.1.1 Museus	86

5.2	O MUSEU IBERÊ CAMARGO	90
5.2.1	Sobre o arquiteto	91
5.2.2	Projeto e obra.....	100
5.3	EXPLORAÇÃO DAS ATMOSFERAS ESPACIAIS - PERCEPÇÃO DO ESPAÇO: QUALIDADES ARQUITETÔNICAS E ATMOSFÉRICAS	102
5.3.1	Fenomenologia do espaço como aplicação de procedimentos.....	102
5.3.2	Levantamento fenomenológico dos pesquisadores	105
5.3.3	Síntese da exploração	116
5.3.4	Síntese final	136
6	CONCLUSÕES	139
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
	REFERÊNCIAS	143
	ANEXO.....	148

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Rua em Hoi An, Vietnã.	14
Figura 2 – Loja na mesma região em Hoi An, Vietnã.....	15
Figura 3 - Avenida South Phoenix Central.....	15
Figura 4 - Loja genérica presente na rua Avenida South Phoenix Central.....	15
Figura 5 - Guernica, pintura a óleo, 349 x 776 cm, 1937, de Pablo Picasso.....	18
Figura 6 - Mapa mental	30
Figura 7- Foto aérea do Projeto Habitacional Pruitt-Igoe em St. Louis, Missouri	36
Figura 8- Ed.Habitacional Pruitt-Igoe em sua demolição.	38
Figura 9 - Quadrantes propostos pelos autores Russel e Snodgrass dos estados afetivos	43
Figura 10 - Casa Osvaldo Navarro	64
Figura 11- Universidade Livre do Meio Ambiente, Curitiba.....	66
Figura 12- Vista de uma residência, Quinta da Malagueira.	64
Figura 13- Rua da Quinta da Malagueira, Évora, conjunto habitacional.	66
Figura 14- Complexo de Piscinas de Leça. A praia Leça de Palmeira está localizada no litoral de Matosinhos, em Portugal, obra de Álvaro Siza.	65
Figura 15- Detalhe do complexo.	67
Figura 16- Naked house, Kawagoe, Japan, do arquiteto Shigeru Ban.	66
Figura 17- Vista nível observador Naked House.	68
Figura 18- Vista Pinacoteca, São Paulo.	67
Figura 19- Ático Pinacoteca restauro Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli, Weliton Ricoy Torres.	69
Figura 20- Teste de material e obra acabada, vista do ambiente interno e vista externa da parede de concreto. Capela de Campo Bruder Klaus, Alemanha, projeto do arquiteto Peter Zumthor.	71
Figura 21- Contraste entre luz e sombra, fotografia tirada na rua da cidade de Beirute.	71
Figura 22- Fotografia tirada na rua da cidade de Beirute.	73
Figura 23- Rugosidade e frieza do aço na obra Stata Center, MIT, do arquiteto Frank Gehry.	72
Figura 24- Rugosidade e temperatura dos diversos tratamentos e tipos de madeira.	74
Figura 25- Cozinha típica mineira.	75

Figura 26- Casa da cascata do arquiteto Frank Lloyd Wright.....	77
Figura 27—Foto geral, Ed. Fundação Grace Farm, EUA, projeto do escritório SANAA.	77
Figura 28- Foto do observador, ed. Grace Farm.	79
Figura 29- Igreja da Luz, Osaka, Japão	79
Figura 30- Igreja sobre a água, Osaka, Japão.	81
Figura 31-Catedral de Brasília, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer.....	81
Figura 32- Pavilhão do arquiteto Sou Fujimoto, 2013, para Serpentine Gallery Pavilion, construção imaterial. Figura 33- Pavilhão do arquiteto Bjarke Ingels para Serpentine Gallery Pavilion ,ano 2016.	83
Figura 34-Imagem aérea Memorial do holocausto, Berlim, Alemanha, projeto do arquiteto Peter Eisenman. Figura 35- Vista do observador Memorial do holocausto.	83
Figura 36- Glyptothek de Munique, Leo von Klenze, 1816-1830 e Josef Wiedemann, 1967-1972, vista.	86
Figura 37-Planta Glyptothek de Munique	88
Figura 38- Croquis do projeto do Museu sem Fim, Le Corbusier.	87
Figura 39- Vista interna do Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright.....	89
Figura 40- Casa de Chá de Boa Nova.	92
Figura 41- Piscinas de Maré, em Leça de Palmeiras.....	93
Figura 42- Conjunto habitacional Quinta da Malagueira, em Évora, Portugal.	94
Figura 43-Interior do Banco Pinto & Sotto Mayor, em Oliveira de Azeméis, Portugal ,1974..	96
Figura 44- Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal.	98
Figura 45- Poema de Álvaro Siza sobre o Museu Iberê Camargo	100
Figura 46- Desenho do Museu Iberê Camargo, por Álvaro Siza. Vistas aéreas e átrio.....	116
Figura 47- Esquema de análise do espaço vivenciado na aproximação do Museu	117
Figura 48- Rampas do arquiteto Niemayer, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera	116
Figura 49- Vista do pavilhão esportivos, com as passarelas externas, do Sesc Pompeia, da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi.	118
Figura 50- Edifícios do contexto de Porto Alegre, ed. Ministério Público Estadual.....	116
Figura 51- Ed. Centro Administrativo	118
Figura 52-Esquema de análise do espaço vivenciado na aproximação do edifício.....	119
Figura 53- Esquema de análise do espaço vivenciado no hall do Museu.	120
Figura 54- Esquema de análise do espaço vivenciado no início do percurso.	121

Figura 55- Esquema de análise do espaço vivenciado no quarto pavimento.	122
Figura 56- Esquema de análise do espaço vivenciado nas rampas do pav. quarto para o terceiro.	123
Figura 57- Esquema de análise do espaço vivenciado nas estratégias de condução dos usuários.	124
Figura 58- Esquema de análise do espaço vivenciado na chegada do terceiro pavimento pela rampa.....	125
Figura 59- Esquema de análise do espaço vivenciado e detalhes das inflexões espaciais	126
Figura 60- Esquema de análise do espaço vivenciado no terceiro pavimento	127
Figura 61- Esquema de análise do espaço vivenciado iniciando o percurso na rampa do terceiro para o segundo pavimento.....	128
Figura 62- Esquema de análise do espaço vivenciado nos detalhes das estratégias espaciais nas rampas.....	129
Figura 63- Esquema de análise do espaço vivenciado na chegada no segundo pavimento pela rampa.....	130
Figura 64- Esquema de análise do espaço vivenciado no segundo pavimento.	131
Figura 65- Esquema de análise do espaço vivenciado no trajeto final das rampas.....	132
Figura 66- Esquema de análise do espaço vivenciado chegando no átrio inicial.....	133
Figura 67- Esquema de análise do espaço vivenciado no átrio, final do percurso	134
Figura 68- Esquema de análise do espaço vivenciado na vista externa da obra.	135
Figura 69- Usuários captados pela #museuiberecamargo na rede social Instagram.	137
Figura 70- Outros usuários captados pela #museuiberecamargo na rede social Instagram.	137

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Questões de confiabilidade da pesquisa	31
Tabela 2- Características das emoções e humor.....	52
Tabela 3- Método para definição das unidades de análise.....	64
Tabela 4- Esquema evocação dos sentidos	80
Tabela 5- Elementos essenciais a atmosfera do Museu Iberê Camargo.....	138
Tabela 6- Resposta as perguntas de pesquisa.....	139

INTRODUÇÃO

Em geral, a cultura da sociedade ocidental possui uma relação dual com o corpo humano: celebra-se a inteligência e capacidade criativa tanto quanto cultua-se a estética do corpo, erotizada em excesso, sem, no entanto, compreender ambos como uma unidade integral (PALLASMAA, 2007)¹. Os sentidos não são só receptores, o corpo não é o veículo do cérebro e a fisiologia não é carcereira das nossas atitudes. A vivência no mundo é condicionada a nossa existência psíquica e física. O corpo é condicionado ao tempo tanto quanto ao espaço que ocupa. A mente é matéria que raciocina o tempo, passado, presente e futuro, se desprende e cria a utopia do corpo imaterial (corpo incorporal, belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado²); mas a mente, vinculada ao lugar que cada corpo exige, cria espaços e rituais sempre ao corpo condicionados, ou pela sua negação ou exaltação.

As trocas de informações no mundo contemporâneo seguem o tempo imaterial e utópico da mente, não correspondido pelo espaço: em segundos pode-se conectar a pessoas que estão a quilômetros, distância que percorrida espacialmente levaria horas ou dias para transpor. A internet criou o espaço paralelo onde o tempo acelera e se dilata, sem, no entanto, relativizar a realidade de habitar corpos que ocupam espaços, envelhecem e morrem. Porém, tornou-se usual um cotidiano desenraizado dos espaços, o que gera a sensação de ubiquidade: o espaço como impedimento, como obstáculo a ser percorrido, como maldição - o território medido pelo tempo (CACCIARI, 2001)³. Um *continuum temporal* é almejado, mas é necessário lidar com a realidade de habitar um corpo físico.

¹ Juhani Uolevi Pallasmaa (Hämeenlinna, Finlândia, 1936), arquiteto finlandês e ex-professor de arquitetura, reitor da Universidade de Tecnologia de Helsinque, entre muitos outros cargos acadêmicos que ocupou em diversos países na Europa, América do Norte e do Sul, África e Ásia. Escreveu vários artigos sobre filosofia cultural, psicologia ambiental e teorias da arquitetura e das artes; e seus livros, em especial *The Eyes of the Skin - Architecture and the Senses*, tornaram-se leituras acadêmicas clássicas.

² Ideia em Foucault (2013).

³ Massimo Cacciari (Veneza, Itália, 1944), filósofo social italiano, professor de estética no Instituto de Arquitetura de Veneza, fundador do Departamento de Filosofia na Universidade de Vita-Salute San Raffaele em Milão. Segue uma linha crítica conhecida como "pensamento negativo" que se concentra no fracasso da lógica tradicional em explicar os problemas da modernidade. Estuda a relação entre filosofia e arquitetura moderna e aplica a teoria estética a problemas sociais e políticos levantados pela sociedade tecnológica.

A forma como a sociedade entende a relação entre o corpo e o tempo altera os espaços. A cidade modernista de zoneamento funcional se conforma priorizando deslocamentos por veículos individuais. É, então, composta por edifícios isolados, autossuficientes e indiferentes ao entorno, cujo território pode ser medido a partir da relação entre espaço e tempo (já que o caminho até estes edifícios é apenas um obstáculo a ser percorrido), criando espaços e arquiteturas condizentes com nossa capacidade de assimilar informações pelo tempo de trajeto. Gehl⁴ (2013) defende que ao viabilizarmos cidades espraiadas, segmentadas em zonas distintas por funções, apoiando-se na utilização massiva de meios de transporte individuais, transformamos espaços em trajetos e os de-significamos. O caminhar humano, a uma velocidade de 5km/h, induz a produção de espaços rendilhados e repletos de detalhes (como exemplificado nas figuras 1 e 2); já espaços produzidos para se percorrer a uma velocidade de 60km/h, de passagem de automóveis, são amplos, simplistas, e pobres de detalhes (figuras 3 e 4). Assim, nas cidades contemporâneas surgem espaços residuais, sem valor a nenhum trajeto de autores sociais relevantes, que podem ser renegados e ignorados, e que, por vezes, são invadidos por indivíduos marginalizados (viadutos servem de morada de sem tetos; dos córregos e morros nascem aglomerados subnormais).

⁴ Jan Gehl (Copenhagen, Holanda, 1936) é arquiteto e urbanista, formado pela Royal Danish Academy of Fine Arts, sócio do escritório Gehl Architects. Autor do livro "Cidades para Pessoas" (Cities for People), focou seus estudos em como a arquitetura e urbanismo influenciam espaços públicos e a vida na cidade.



Figura 1- Rua em Hoi An, Vietnã. / Figura 2 – Loja na mesma região em Hoi An, Vietnã. FONTE: Blog de viagens.⁵



Figura 3- Avenida South Phoenix Central / Figura 4- Loja genérica presente na rua Avenida South Phoenix Central. FONTE: Website da rádio KJZZ, de Phoenix, EUA.⁶

O deslocamento do tempo e das referências do corpo dão espaço para que a visão assuma hegemonia sobre os demais sentidos, já que por ela conseguimos atingir uma êxtase imediata e rasa (corroborando os objetivos de uma sociedade de consumo), fazendo com que a arquitetura vigente seja também uma *commodity*⁷, rapidamente absorvida pelos olhos e deslocada de um contexto cultural, globalizada e contemporânea, mas de rápida

⁵ Disponível em : <https://quantocustaviajar.com/blog/iluminada-hoi-an-no-vietna/>

⁶ Disponível em : < <http://kjzz.org/file/south-phoenix-central-avesouth-phoenix-central-ave>.

⁷ Mercadorias comercializáveis produzidas em escala, ao gosto do mercado, com baixo valor agregado e pouco diferenciadas.

obsolescência (PALLASMAA, 2007). No entanto, é nos espaços e nas arquiteturas que acontecem a vida, e enquanto o ser humano habitar um corpo serão necessários espaços qualificados (CACCIARI, 2001).

"Enquanto tenho um corpo e atuo através dele no mundo, o espaço e o tempo não são para mim uma série de pontos justapostos, menos ainda uma infinidade de relações sobre as quais minha consciência operaria a síntese e onde ela implicaria meu corpo. Eu não estou no espaço e no tempo; não penso o espaço e o tempo. Eu sou em relação ao espaço e ao tempo. Meu corpo se aplica a eles e os abraça. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.407)"⁸

Da mesma forma que é possível diferenciar o tempo abstrato, matemático, do tempo concreto, também é possível diferenciar o espaço abstrato – dos matemáticos e dos físicos – do espaço humano, concretamente vivenciado. O espaço matemático é contínuo e uniforme, com transições fluidas entre setores, neutro de valores; já o espaço vivenciado é a somatória deste espaço (equânime) ao homem – com sua fisiologia, complexidade cultural e social. O espaço vivenciado é a forma pela qual percebemos o mundo, por tanto, a realidade: possui distintos pontos de referência, locais se diferem qualitativamente, há fronteiras nítidas (por vezes apenas sociais, como a noção de propriedade privada de uma casa em um terreno sem cercas), e, como fruto da relação entre o homem e o espaço, é diverso para os diversos homens, variando para o próprio indivíduo de acordo com sua constituição e humor circunstanciais (BOLLNOW, 2008)⁹. Espaços vivenciados são dotados de atmosferas – a percepção sensível destes, como um todo, que gera um *mood*¹⁰, relacionado à memória

⁸ Maurice Merleau-Ponty (Rochefort-sur-Mer, França, 1908 — 1961), filósofo fenomenológico influenciado por Edmund Husserl e Martin Heidegger. Focou seus estudos no papel do corpo como fonte de percepção do mundo exterior, autor do livro: *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), entre outros.

⁹ Otto Friedrich Bollnow (Szczecin, Polônia. 1903-1991), formado em matemática e física, foi catedrático de filosofia e pedagogia da universidade de Tübingen, Alemanha. Autor do livro “O homem e o espaço”, concentrou sua obra nos fundamentos da filosofia, na fenomenologia e na filosofia existencialista.

¹⁰ Segundo Martin Heidegger, humor ou *mood* não são estados mentais que resultam, surgem ou são causados diretamente por nossa situação ou contexto. Em vez disso, os humores são modos fundamentais de existência que são reveladores do modo como se é ou se encontra no mundo. O estado de espírito é um dos modos básicos pelos quais experimentamos o mundo e através do qual o mundo se faz presente para nós. (FREEMAN, 2014). *Moods* tais como tristeza ou alegria pertencem à esfera do sentimento humano mental; eles não são apenas sentimentos corporais, como dor de dente, náusea ou fadiga (KREBS, 2017)

sensorial e coletiva cultural de um grupo. De forma mais abrangente, tem-se a definição de Böhme¹¹ de atmosferas:

O conceito de atmosfera surgiu no bojo da chamada Nova Fenomenologia, no final do Século XX. Significa a predisposição emocional, a partir da concomitância de fatos ou configurações efetivamente ambientais ou virtuais (por exemplo, da esfera política, econômica, legal, propalada através do ciberespaço) e um grupo de pessoas com características comuns. Atribui-se ao filósofo alemão Gernot Böhme esta nova formulação. Böhme questiona a definição tradicional de arte, se vivemos diante, senão dentro de uma realidade estetizada, por exemplo, nas peças de publicidade; a estética transcendendo as formas convencionais de arte – e em especial a Literatura. Böhme apresenta atmosfera como algo difuso e indefinido – não com relação ao seu caráter, mas quanto ao seu status ontológico. Afirma que a atmosfera somente pode se tornar um conceito se for possível contabilizar o seu status intermediário entre o sujeito e o objeto (SCHMID, 2018).

A assimilação das atmosferas espaciais, que desencadeia uma resposta corporal, positiva ou negativa, antes que o ambiente possa ser entendido racionalmente, é uma capacidade intuitiva e emotiva de percepção incrivelmente rápida, que parece evidenciar uma programação biológica fundamental para a sobrevivência de uma espécie (ZUMTHOR, 2009)¹². Os espaços vivenciados que falam de forma mais precisa e sensível com toda a multiplicidade do homem, que abraçam a experiência multissensorial e a memória coletiva de um grupo, estão relacionados a atmosferas que podem servir a vários propósitos, de acordo com a função do lugar: atmosfera de contentamento, conforto, satisfação, atenção, animação, excitação, predisposição. Desta mesma forma, espaços podem predispor à sensação de desânimo, medo, aborrecimento ou indiferença.

Atmosferas parecem ser um objetivo mais consciente no pensamento teatral, cinematográfico e literal do que em arquitetura. Até mesmo a imagética de uma pintura é integrada por uma sensação ou todo atmosférico; o fator unificador mais

¹¹ Gernot Böhme (Dessau, Alemanha, 1937), formado em filosofia, matemática e física, é diretor do Institute for Practical Philosophy em Darmstadt, Alemanha. Estuda a relação entre cultura e ambiente, além de filosofia da ciência, teoria do tempo, estética, ética e antropologia filosófica.

¹² Peter Zumthor (Basel, Suíça. 1943), professor e arquiteto renomado, laureado com o prêmio Pritzker pelo conjunto de sua obra.

importante em uma pintura é normalmente um sentimento específico dado pela iluminação e cor, mais que seu conteúdo narrativo ou conceitual (PALLASMA, 2014a, p. 234, tradução livre).¹³

A carga atmosférica de horror consagrou o quadro *Guernica* de Pablo Picasso (Figura 5) como símbolo da guerra civil espanhola. A tela retrata as consequências do bombardeamento alemão à cidade de Guernica, em 1937, em apoio ao ditador Francisco Franco, do lado Nacionalista, contra a revolta dos Republicanos. O quadro não apresenta uma sequência narrativa de ações, todos os personagens sofrem simultaneamente, os espaços e feições distorcidos (traço típico das obras de Picasso) ressaltam, mais do que uma fração ou uma cena do impacto dos bombardeios, o sentimento, em um todo, do pavor coletivo vivenciado.



Figura 5- *Guernica*, pintura a óleo, 349 x 776 cm, 1937, de Pablo Picasso. FONTE: Website organização Pablo Picasso.¹⁴

Algumas obras de arte, detentoras de grande carga atmosférica, transpõem as barreiras dos veículos de linguagem usados pelo autor/interlocutor, para se conectar de forma emocional com o receptor. Devido ao seu caráter mais simbólico e estático (moldura de um quadro, momento de uma fotografia, espaço de um filme ou em um livro) que o da vida

¹³ " Atmosphere seems to be a more conscious objective in literary, cinematic and theatrical thinking than in architecture. Even the imagery of a painting is integrated by an overall atmosphere or feeling; the most important unifying factor in paintings is usually their specific feel of illumination and colour, more than their conceptual or narrative content."

¹⁴ Disponível em: < <https://www.pablocpicasso.org/>>

cotidiana, faz-se possível apreender e estudar com mais facilidade a intencionalidade atmosférica nas artes plásticas, visuais e na literatura, do que na arquitetura. Nesta última, a narrativa e a intencionalidade espacial são mais sutis, menos claras, que as demais narrativas artísticas, já que transitamos por espaços de forma fluida, sem delimitações tão nítidas, o que dificulta o distanciamento racional do objeto para sentir e analisar as intenções dos ambientes projetados. Além disso, a inteligência corporal e espacial é pouco verbalizada, ficando confinada ao saber prático, e esta sensibilidade ambiental é, portanto, apenas apreendida empiricamente.

O artista é tanto um observador sensível como um comunicador. Quão bem ele consegue [se comunicar] depende em parte do grau em que ele foi capaz de analisar e organizar dados perceptivos de maneiras significativas para sua audiência. A maneira pela qual as impressões de sentido são empregadas pelo artista revela dados sobre o artista e sua audiência (HALL, 1968)¹⁵.

Esta qualidade sutil da adequabilidade do espaço vivenciado é mais comumente racionalizada e teorizada em relação ao espaço da habitação, do recolhimento, já que as características deste espaço falam de uma forma mais primitiva e comum para grande parte das pessoas - exemplo disto é o fato de a casa ser um dos poucos ambientes construídos a possuir uma linguagem semiótica (🏠) compreensível por quase toda cultura ocidental. Habitar significa ter uma locação fixa no espaço, pertencer a ela e nela estar enraizado – habita-se a casa, não apenas um simples ponto, mas todo o território que se tem como familiar. O homem não se movimenta arbitrariamente em seu espaço e todos os seus caminhos são, em última instância, referidos à oposição básica entre partir de e retornar à casa: território da pátria, centro existencial. “Mas devemos nos perguntar, com igual ênfase às indagações sobre as qualidades do espaço do habitar, o que é capaz de expulsar o homem desse centro, se o sentido de sua vida seria precisamente o retorno; e que tipo de espaço é esse para o qual ele sai”(BOLLNOW, 2008, p. 89).

¹⁵ Edward Hall (Missouri, EUA. 1914-2009). Foi professor de antropologia na Faculdade de Artes e Ciências e um Professor de Teoria da Organização na Escola de Negócios da Northwestern University. e investigador multicultural. Explorou os comportamentos das pessoas, com foco na pesquisa de comunicação proxêmica, explorando a coesão cultural e social ao descrever como as pessoas se comportam e reagem em diferentes tipos de espaços pessoais já culturalmente definido.

Os espaços que abrigam o dia-dia, espaços de residência, trabalho ou lazer são espaços de habitar e de não-habitar. A essência das sensações experimentadas nos espaços de habitar é de segurança física e emocional; já nos espaços de não-habitar as sensações almejadas podem ser múltiplas, coerentes ao uso de cada ambiente. Segundo Foucault, dentro dos espaços de não-habitar aparecem os contra-espaços, lugares que abrigam desvios de conduta (considerados positivos ou negativos) – luto, liberdade sexual, catarse emocional –, espaços de heterotopias (FOUCAULT, 1984)¹⁶. As heterotopias materializam atmosferas ou constroem *moods* necessários à criação da fantasia utópica de lugar (atmosfera solene dos cemitérios, festiva de bares e casas de shows, ou a atmosfera de imersão dos cinemas, que conduzem pelos filmes a uma diversidade de emoções).

Compreender as atmosferas espaciais torna possível projetar/produzir espaços e edifícios pertinentes, que cumpram o papel da arquitetura na sociedade - de criar lugares que abriguem a vida, em toda sua dinâmica. A arquitetura, por permanecer sólida por um grande período temporal (a fase operacional das construções, normalmente, perdura minimamente 20 anos), às vezes por tempo superior à vigência da realidade social e cultural que gerou sua construção, tem potencial de dar amarração temporal entre o passado e o futuro, embasando a percepção de realidade. Neste sentido, a “cultura” (como fundamento da identidade, economia, hábitos sociais e religiosos, manifestações intelectuais e artísticas) e os espaços criados para salvaguardá-la são essenciais à amarração temporal entre a sociedade atual e seu passado histórico e, portanto, são essenciais para a coesão social de um povo. Assim, estes são os espaços arquitetônicos de não-habitar ou “heterotopia” (museus, espaços culturais, memoriais, etc.) mais propícios ao estudo de atmosferas arquitetônicas, já que são criados como símbolos de identidade de uma comunidade, de sua memória e saber local, espaços que devem salvaguardar e distribuir conhecimento, e, para isto, precisam gerar atratividade proporcional à importância social do tema. Esta relevância dos espaços de cultura é também sentida dada a habitual escolha de arquitetos consagrados para projetá-los. Portanto, cabe aos pesquisadores uma necessária análise crítica destes edifícios, já que carregam uma grande responsabilidade para com a memória coletiva, além de, analogamente às artes plásticas,

¹⁶ Paul-Michel Foucault (Poitiers, França. 1926 –1984), filósofo, escritor e professor de filosofia, rejeitou os rótulos impostos a suas obras. Entre seus livros mais famosos estão: História da loucura na idade clássica, Arqueologia do saber, Vigiar e Punir, História da sexualidade, entre outros.

serem espaços em que o tempo é fragmentado, em que a permanência do usuário é curta e que permite a análise do objeto arquitetônico devido ao distanciamento gerado pelo uso do espaço como experiência.

A ideia da crítica e teoria da arquitetura é desenvolver a discussão e pensamento em relação à qualidade dos espaços construídos, buscando alinhar o saber arquitetônico com as demandas sociais de cada tempo. Le Corbusier¹⁷, com seus tratados sobre arquitetura e urbanismo, deu as bases para o movimento moderno, e as discussões entre os arquitetos coevos (Philip Johnson, Adolf Loos, Mies Van der Rohe etc), estimuladas pelos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (do francês *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* ou CIAM), fortaleceram os valores de um estilo considerado limpo, funcional e racional, como essenciais aos rumos da arquitetura contemporânea da época. Enquanto até meados do século XX, no pós-guerra, as ideias predominantes na sociedade eram lineares, excessivamente racionalistas, voltadas para a potencialidade das novas tecnologias, nas construções como máquinas e nos indivíduos desprovidos de particularidades sociais; hoje, superadas estas premissas, o pensamento contemporâneo inclina-se a reconhecer o valor das necessidades psicológicas, dos recursos naturais e sociais, voltando-se a revalorização dos saberes tradicionais e regionais, além da popularização de métodos de associação ativa de corpo e mente (tai chi chuan, yoga etc), por exemplo. A fenomenologia como estratégia de exploração das atmosferas dos espaços vivenciados entra no bojo desta corrente contemporânea de entendimento do mundo. Serve como um dos alicerces das novas teorias da arquitetura, reacionárias possivelmente à globalização massificante (de conteúdo, forma, material e método), sem enfoque nas necessidades fisiológicas e culturais humanas. Com base no método fenomenológico, então, é feita a exploração do estudo de caso e para assim encontrar as respostas para as perguntas de pesquisa e validação dos pressupostos e possivelmente da hipótese levantada.

¹⁷ Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), arquiteto e urbanista suíço naturalizado francês, foi um escritor e pensador influente da corrente modernista na arquitetura.

DEFINIÇÕES

Lugar:

O lugar é um fenômeno qualitativo, diferente da noção de espaço neutro matemático, cujo valor simbólico é conferido a um sítio pelo cruzamento entre suas características físicas (topografia, forma, textura etc.) e sua história cultural, em relação a um grupo humano, gerando assim um caráter intermediário, não só físico nem apenas cultural, denominado em latim de *genius loci*, que corresponde a identidade do local ou sua essência percebida.

Lugar utópico:

Thomas More criou o termo Utopia (em seu romance homônimo de 1516) pela junção das palavras gregas: "ου" (não) e "τοπος" (lugar), u-topos (não lugar), para nomear a ilha de Utopia, de sociedade igualitária e harmoniosa. O termo então passou a designar local idealizado e irreal.

A que se deve o prestígio da utopia, a beleza, o deslumbramento da utopia?

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporeal. (FOUCAULT, p. 8, 1984).

O lugar utópico é o espaço imaginário, espaços que tendem a responder a criação dos sonhos, e assim não precisam corresponder às leis físicas da matéria.

Espaços de heterotopias:

As heterotopias espaciais, conceito da geografia humana criado por Foucault no texto *Outros Espaços* (1984), são os contra-espacos, ou espacos de exceção. Espacos reais com formas e características variadas, criados pelas diversas comunidades humanas como forma de abrigar comportamentos não cotidianos. Podem demandar uma marcação espacial física, como no caso de igrejas que representam fisicamente o sagrado e de cemitérios que fazem o mesmo em relação ao luto, ou marcação espacial temporal como, por exemplo, o Sábado de

Aleluia (ou Queima de Judas), uma tradição das comunidades católicas, uma forma de purga coletiva.

Fenomenologia:

A fenomenologia, corrente filosófica iniciada por Edmund Husserl (1859-1938) trata do sujeito e do objeto correlacionados no processo de conhecimento. A fenomenologia concebe a realidade, mundo-vida, como constituída e condicionada à percepção, portanto, nunca alheia e preexistente ao sujeito que a percebe.

Fenomenologia é uma palavra composta pelos termos *fenômeno* mais *logos*. Fenômeno diz do que se mostra da intuição ou percepção e logos diz do articulado nos atos da consciência em cujo processo organizador a linguagem está presente, tanto como estrutura, quanto como possibilidade de comunicação e, em consequência, de retenção em produtos culturais postos à disposição do mundo-vida (BICUDO, p. 29, 2011).

Atmosferas:

O conceito de atmosferas em si é difícil de definir, por seu caráter vago, difuso e indeterminado, mesmo que rico em vocabulário: sereno, melancólico, opressivo, erótico etc. Esta definição ontológica, fruto de uma discussão atual e ainda em crescimento está mais bem definida no Capítulo 3 desta dissertação.

Quando se diz que as paisagens, as cidades ou os edifícios têm atmosfera ou aura, são consideradas não apenas como totalidades integradas, mas também como dotadas de sentimento, como por exemplo, cheias de paz ou de melancolia. As atmosferas de paisagens mudam com o tempo, a hora do dia e a estação. Estas atmosferas cambiantes podem ser distinguidas da atmosfera ou caráter mais permanente das paisagens. O caráter das paisagens é constituído por sua fisionomia, seu clima e sua história. Tanto o caráter quanto as atmosferas mutantes das paisagens são fenômenos objetivos, mesmo que fatores subjetivos, como memórias pessoais e humores, também desempenham um papel na experiência real da

paisagem. É o caráter de paisagem que dá a paisagens a unidade (KREBS, 2014, p. 1256, tradução livre)¹⁸.

Para Böhme (p.114, 1993) atmosferas são indeterminadas acima de tudo no que diz respeito ao seu status ontológico: não é claro se devem ser atribuídas aos sujeitos que as percebem ou aos objetos que as emanam; parecem, no entanto, preencher o espaço com uma espécie de afetividade unificadora.¹⁹

Moods:

Mood é uma expressão em inglês que dentro do universo da filosofia ligada ao estudo das atmosferas traduz o termo alemão “*stimmung*” (cujo significado abarca três fenômenos: harmonia ou sintonia, humor e atmosferas). *Moods* são as sensações e sentimentos (transitórios ou não) que relacionam o objeto percebido (pessoas, grupos, situações, objetos, paisagens ou lugares) ao sujeito que percebe.

¹⁸ “When landscapes, cities, or buildings are said to have atmosphere or aura they are regarded not only as integrated wholes, but also as full of feeling, e.g., as full of peace or melancholy. The atmospheres of landscapes change with the weather, the time of day and the season. These changing atmospheres can be distinguished from the more permanent atmosphere or character of landscapes. The character of landscapes is constituted by their physiognomy, their climate, and their history. Both the character and the changing atmospheres of landscapes are objective phenomena, even if subjective factors like personal memories and moods also play a role in actual landscape experience. It is landscape character that gives landscapes their unity. Landscape character is the principle of unity behind the topographical concept of landscape.”

¹⁹ “Atmospheres are indeterminate above all as regards their ontological status. We are not sure whether we should attribute them to the objects or environments from which they proceed or to the subjects who experience them. We are also unsure where they are. They seem to fill the space with a certain tone of feeling like a haze.”

1 PROBLEMATIZAÇÃO E MÉTODO

Este capítulo descreve como o trabalho se organiza, especificando problema, objetivo, pressupostos, hipótese, estratégia e demais elementos estruturais da pesquisa.

1.1 PROBLEMA

A presente dissertação trata do problema geral de como analisar, racionalizar e interpretar *moods* originados pela formalização de uma obra de arquitetura, a fim de compreender os elementos essenciais à narrativa arquitetônica, que produz uma atmosfera afetiva— haja vista que este tipo de análise é normalmente relegado à sensibilidade empírica. Algumas questões parecem fundamentais para tal exploração. São elas:

- a) Como se dá a relação entre o usuário, o edifício e o seu contexto, do ponto de vista da fenomenologia?
- b) Como se avalia metodologicamente as atmosferas sensíveis vivenciadas num espaço?
- c) De que maneira pode-se induzir atmosferas arquitetônicas na experiência espacial a partir da concepção/projeto da arquitetura?

Parece crucial que o projetista domine todo o processo para mediar e materializar suas intenções. Assim, a análise ex-post facto da ação projetual e o estudo de caso de um edifício de cultura (museu) projetado por um arquiteto reconhecido pelos pares, e da percepção fenomenológica dos seus usuários, almeja servir de auxílio a um exercício projetual produtor de espaços que reconheçam o homem como um ser social, portador de um corpo com condicionantes espaciais próprias, imerso em um espaço e tempo coletivos, pressupondo semelhanças entre as percepções espaciais individuais, dentro de um grupo cultural que assimile a mesma linguagem simbólica, que justifiquem estas investigações.

1.2 PRESSUPOSTOS E HIPÓTESE

Dois pressupostos e uma hipótese embasam essa pesquisa. O primeiro deles é que ambientes construídos condicionam atmosferas – qualidades emotivas – que podem ser

idealizadas no processo de *design* e materializadas espacialmente, e assim comunicadas à pessoa que o experimenta. O segundo pressuposto é que podemos analisar, de forma objetiva e metodológica, as estratégias projetuais para induzir emoções (ou sensações) nos usuários através da arquitetura dos ambientes, confrontando as teorias com o espaço vivenciado e observando-o fenomenologicamente. A hipótese é que, em espaços projetados para alguns determinados usos, a inserção de uma narrativa arquitetônica, de uma atmosfera específica, que corrobore com o sentimento necessário à atividade a ser executada pode significar uma extensão do ciclo de vida do espaço ou edifício, dada a maior chance de apropriação e zelo pelos usuários; o que justificaria este estudo.

1.3 OBJETIVOS

Tem-se como objetivo geral desse trabalho explorar como estratégias arquitetônicas podem contribuir para condicionar as atmosferas dos lugares, mais especificamente na tipologia de Museu, definida no capítulo 4, a fim de antever resultados sensíveis ainda em fase projetual.

Especificamente, tem-se como objetivo explorar cada uma das questões problema. Como resposta à primeira questão – como se dá a relação entre o usuário, o edifício e o seu contexto – objetiva-se, através da revisão da literatura, entender os aspectos essenciais da construção fenomenológica do espaço: o sujeito (usuário) e o objeto (edifício); a forma como a construção físico-espacial de uma obra se relaciona à subjetividade cultural/fisiológica humana, no contexto em questão. Compreendidas as relações e como resposta à segunda pergunta – de como avaliar metodologicamente as atmosferas vivenciadas em cada espaço – pretende-se desenvolver, a partir da análise bibliográfica, um método de análise de estratégias arquitetônicas, a fim de criar formas de identificar aspectos qualitativos de desempenho espacial e critérios concretos sobre qualidade arquitetônica, descrevendo os elementos essenciais que induzem a percepção de determinada atmosfera em um espaço vivenciado, para posteriormente aplicá-la em estudo de caso: o Museu Iberê Camargo, espaço de cultura, projetado pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira e localizado em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Por fim, como resposta à terceira questão – de como induzir atmosferas arquitetônicas idealizadas em projeto – objetiva-se explorar a bibliografia, compreender, na

elaboração da estratégia de análise, como os elementos descritos em etapa anterior podem ser utilizados para condicionar experiências afetivas induzidas pela vivência espacial, e analisar, no estudo de caso, a intenção espacial-narrativa desenvolvida através de linguagem própria do projetista e suas implicações na forma como o usuário vivencia o espaço.

1.4 JUSTIFICATIVA

Existem várias formas de abordagem para estudar a qualidade arquitetônica de um espaço. É possível analisar quantitativamente um espaço e perceber que a área em metros quadrados é adequada ao uso, que a iluminação e ventilação funcionam adequadamente, que ao vivenciá-lo não encontramos desconforto físico. No entanto, até mesmo pela dificuldade das temáticas envolvidas, o caráter subjetivo que completa a percepção de lugar não entram normalmente nas análises, de forma qualitativa. Assim, como é possível melhorar os espaços que vivemos se direcionamos esforços apenas na melhoria de quesitos técnicos e palpáveis, e negligenciamos a carga cultural e afetiva que possibilita que uma sociedade se aproprie e preserve lugares? - Arquitetura é, em sua essência, a forma de criar espaços que respondam devidamente às demandas físicas do local e à estrutura corporal dos usuários, mas, como expressão artística, também conecta emocionalmente o espaço criado às pessoas que o utilizarão. A exploração das maneiras em que os espaços nos tocam emocionalmente se justifica como estudo da essência da arquitetura, e da tentativa de elucidar, em linguagem escrita, um modo sensorial de pensamento. “Arquitetura é um modo de filosofar existencialmente e metafisicamente por meios de espaço, matéria, gravidade, escala e luz” (PALLASMAA, 2007a, p. 771, tradução livre).²⁰

Os espaços de museus, contando ou não com arquitetura de qualidade, são resignados a guardar objetos que uma sociedade deseja preservar e expor. São em si, espaços que abrigam fisicamente o usuário e as obras, além de resguardarem o saber artístico que só tem valor pelos símbolos culturais a ele atribuídos, isto é, um quadro, descrito fisicamente, é apenas pano e madeira e sua importância é reconhecida apenas quando comunica emocionalmente, o que acarreta em sua preservação e justifica sua exposição.

²⁰ “ Architecture is a mode of existential and metaphysical philosophizing through the means of space, matter, gravity, scale and light.”

Se não houvesse a vontade coletiva e institucional de organização e reafirmação de coesão das comunidades não haveria necessidade de espaços de cultura; espaços criados como marcos de orgulho à uma história compartilhada.

Ao verificar-se os fatores que induzem museus e centros culturais a desempenhar importante papel no sistema que configura os países e as cidades, observa-se que tanto a população em geral quanto os intelectuais e cientistas contribuem para a idealização da imagem desses espaços. Isto porque a cultura, ou seja, o conjunto das representações de diferentes naturezas da produção material das sociedades sempre distingue institucional e "museologicamente" as formas de regular (ou romper) as ordens do poder hegemônico e, em consequência, do pensamento dominante. Para tanto, há dois séculos, os surtos de criação de espaços museológicos acompanham as fases de grande concentração de capitais aliando-as à necessidade de exibir a produção geradora e representativa de expansão econômica e comercial. O museu e o centro cultural vieram, sob inúmeros pontos de vista, transformar, de novo, o centro de cidade em praça de comércio. Nesta praça, o mercado de arte e cultura resgata uma dimensão apenas aparentemente perdida: aquela que, ao estabelecer o constante uso do "espírito", garante a sobrevivência dos artistas ao mesmo tempo em que assegura a ordem futura (GUIMARAENS, 2011).

A carga atmosférica dos museus já está presente na essência do espaço e, em seu conteúdo, sustenta, devido ao peso de seu significado coletivo, o posto de um lugar diferenciado na malha citadina. No entanto, nem por isso todos os museus criados dão o suporte almejado ao tema, conseguindo comunicar aos cidadãos e visitantes o valor cultural das obras expostas, e por fim, justificar os grandes gastos públicos que demandam. A museologia tem foco na comunicabilidade entre conteúdo museológico e os visitantes, objetivando ampliar a permeabilidade deste conteúdo na sociedade e a arquitetura é um dos seus suportes comunicantes. Desta maneira, quais são as características necessárias para a obtenção e como pensar uma arquitetura, que bem como as obras nela expostas, atinja carga atmosférica capaz de transformar um espaço em lugar?

Para além do estudo do objeto, o Museu Iberê Camargo, da tipologia de museus, ou das atmosferas, que em si são estudos que considero relevantes para o fazer arquitetônico, esta dissertação é uma exploração da possibilidade de antever resultados sensíveis e críticos da experimentação temporal e espacial de um objeto arquitetônico, para servir de base à uma

análise do espaço vivenciado ainda em fase projetual, o que pretende contribuir com a adequabilidade e uso dos espaços, catalisando ao máximo os esforços empregados nas construções.

1.5 ESTRATÉGIA DE PESQUISA

Para responder às perguntas de pesquisa e cumprir com os objetivos almejados, tanto geral e quanto específicos, foi utilizada como estratégia de pesquisa exploratória a percepção do Museu Iberê Camargo (estudo de caso), projeto do arquiteto português Álvaro Siza Vieira, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Isto é, uma investigação empírica sobre um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real utilizando múltiplas fontes de evidência (YIN, 2001). Com a construção da teoria, que se dará nos próximos capítulos, pretendeu-se compreender as relações entre o homem e o espaço, em outras palavras, compreender as condicionantes intrínsecas da percepção do sujeito ao ambiente (fronteiras do corpo, percepção das coordenadas espaciais através de condicionantes corporais, e a relação entre tempo, cultura e o ser-humano); bem como o status intermediário entre o sujeito e o objeto, as atmosferas espaciais: quais estratégias espaciais adotadas para intensificar a percepção de certas qualidades do espaço construído pelo usuários; chegando, por fim, ao entendimento do objeto, o Museu Iberê Camargo, como também do arquiteto projetista e do contexto da obra. Para isto adotou-se a perspectiva da psicologia ambiental, com abordagem fenomenológica, seguida pelos diversos psicólogos, sociólogos, filósofos e arquitetos cujos trabalhos foram utilizados como referencial teórico, procurando compreender o recorte específico desta análise e percepção. A figura 6 descreve as partes deste trabalho, setorizadas, e as correlaciona com as perguntas cuja teoria de cada parte pretende responder:

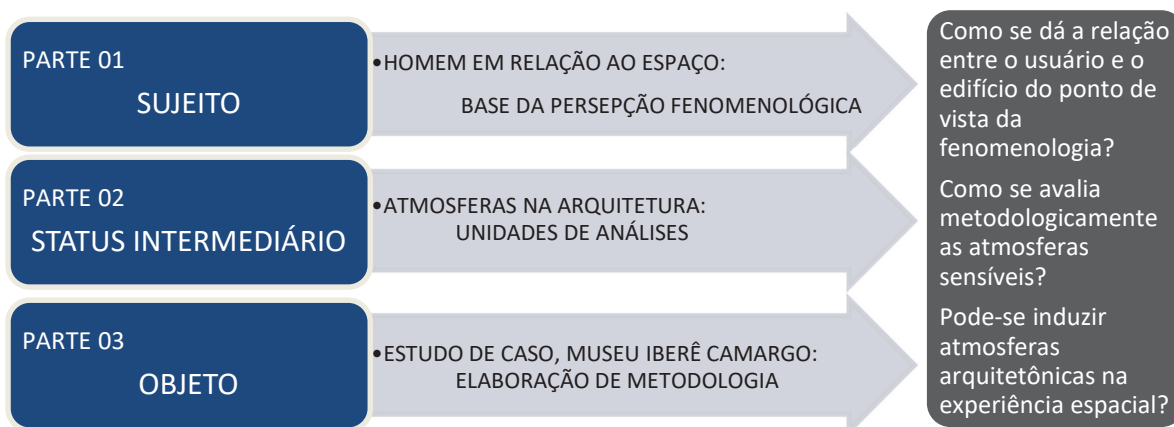


Figura 6- Mapa mental. FONTE: Autora, 2018.

Como lastramento das unidades de análise ou estratégias espaciais (discriminadas no capítulo 3) foram observados trabalhos teóricos referenciais: 1) o livro “Atmosferas”, do arquiteto suíço Peter Zumthor, no qual o autor define a forma pela qual o arquiteto percebe o espaço, em resposta ao problema de se é possível ou não projetar atmosferas, e responde com unidades de análise; 2) o trabalho de dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de Santa Catarina, “Arquitetura e fenomenologia: qualidades sensíveis e o processo de projeto”, de 2015, da pesquisadora Natalia Bula, que destaca as estratégias projetuais utilizadas nas obras da Capela de Santo Inácio, de Steven Holl, e Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer; 3) a dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, “Atmosferas arquitetônicas: projeto e percepção na obra de Peter Zumthor”, também de 2015, da pesquisadora Leila Guilhermino, que propõe uma seleção de princípios projetuais que levam a composição de atmosferas arquitetônicas, os quais utiliza para analisar a Capela Irmãos Claus, e o Museu Kolumba, ambos localizados na Alemanha e projetados por Peter Zumthor. Por fim, foram compiladas as semelhanças e contradições destes métodos de análise de atmosferas espaciais-afetivas supracitados para definir as unidades de análise mais relevantes para responder às perguntas de pesquisa desta dissertação, embasando-as a partir da teoria estudada, e aplicando-as em estudo de caso único.

O método de apreensão da realidade e percepção do Museu Iberê Camargo consistirá em análise bibliográfica e documental, em relação ao arquiteto e contexto da obra; observação direta por parte da autora e de mais um pesquisador, apreendendo o espaço fenomenologicamente segundo as unidades de análise pré-estabelecidas, também utilizando sobreposição de desenhos exploratórios às fotos batidas em levantamento, aprofundando a

percepção do local e a análise das estratégias. Como fundamento da pesquisa fenomenológica, dá-se especial atenção à descrição direta da experiência como ela é; a realidade é construída socialmente e entendida da forma que é interpretada; porém, como critério de confiabilidade, faz-se necessário estabelecer um protocolo preciso de coleta de dados e conduzir a observação direta, por ambos os pesquisadores, de forma atenta às unidades de análise, mas aberta às questões relevantes encontradas *in loco*, possibilitando a interpretação das respostas individuais sem hierarquização inicial de fenômenos, como explicitado por Siani et al. (2016). Por fim, por meio de encadeamento das evidências apresentadas pelas diversas fontes (teorias anteriores, fontes documentais e observação direta de mais de um pesquisador) aspira-se atestar a validade dos pressupostos e da hipótese e a possível generalização dos resultados.

A abordagem qualitativa adotada pressupõe visão holística (percepção de um evento em correlação ao seu contexto), abordagem indutiva (observação livre de pré-julgamentos e análise hermenêutica dos dados obtidos) e investigação naturalística (caraterizada pelo mínimo de intervenção do pesquisador no contexto pesquisado). O método fenomenológico julga a realidade no contexto interrogação/ interrogado/ pesquisador (BICUDO, 2011); em que o pesquisador que olha para o fenômeno, percebe a realidade e pode analisá-la. As questões de confiabilidade desta pesquisa, com base em Yin (2001), estão relacionadas no quadro 01:

confiabilidade (coleta de dados)	validade externa (projeto de pesquisa)
<ul style="list-style-type: none"> • Utiliza observação direta de 2 pesquisadores e base teórica (múltiplas fontes de evidência); • Define as unidades de análise com base em teorias de pesquisas anteriores; • Utiliza um recorte específico de eventos e estabelece encadeamento de evidências. • Cria protocolo de coleta de dados e define com clareza as unidades de análises • Documenta os processos de coleta de dados, permitindo replicação dos procedimentos; • Assume a flexibilidade do estudo, sem manipular dados e resultados. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cria metodologia generalizável e outros estudos de caso

Tabela 1- Questões de confiabilidade da pesquisa. FONTE: Autora, 2018.

Em resumo, esta pesquisa pode ser classificada como aplicada, em relação a sua natureza, já que pretende testar um método de análise de estratégias para criação de atmosferas arquitetônicas. Qualitativa quanto à abordagem, exploratória em relação aos objetivos e utiliza o método fenomenológico em relação à seleção da teoria e análise do estudo de caso (GIL, 1994).

2 O HOMEM E O ESPAÇO

A relação entre o ser humano e o espaço é condicionada a nossa existência corporal. Os espaços naturais falam de maneira primitiva com nossos instintos e respondemos com admiração (criando espaços turístico ou preservação), com medo (criando espaços a serem evitados ou alterados e subjugados), etc. Espaço não naturais (construções, parques etc.) são criados utilizando o homem como medida, com base em sua vivência corporal e cultural. Mesmo assim, a relação entre corpo e espaço não pode ser entendida de forma unilateral, não é somente uma questão de percepção. Bollnow (2008, p. 29) cita que Aristóteles, nesse contexto, fala que o espaço não somente “existe”, mas que ele também “tem uma força própria”, “exerce uma ação”. “Acima não é alguma direção arbitrária, mas aquela para onde as chamas e os corpos mais leves são arregrados. Tampouco é arbitrário para abaixo, pois é o lugar onde se encontra a Terra e os corpos mais pesados. As direções também se distinguem não somente em relação à posição, mas também por meio de sua ação.” (BOLLNOW, 2008, p. 28).

2.1 O HOMEM EM RELAÇÃO AO ESPAÇO

Em relação ao espaço percebido, não somente em relação ao sujeito, mas sua construção material, Bollnow (2008, p. 29) cita o conceito de Aristóteles que o espaço não somente “existe”, mas que ele também “tem uma força própria”, “exerce uma ação”. “Acima não é alguma direção arbitrária, mas aquela para onde as chamas e os corpos mais leves são arregrados. Tampouco é arbitrário para abaixo, pois é o lugar onde se encontra a Terra e os corpos mais pesados. As direções também se distinguem não somente em relação à posição, mas também por meio de sua ação.” (BOLLNOW, 2008, p. 28). A condição corporal é a premissa da existência humana, e através dela compreendemos e atuamos no mundo:

O corpo é, num sentido imediato, a sede de meu eu, e todo o mundo espacial apenas me é transmitido pelo meu corpo, ou talvez melhor: por meio do meu corpo eu sou admitido no mundo espacial. Sartre e Merleau-Ponty detalham isso de modo muito nítido: o mundo é dado a mim à traves *mon corps*, de certo modo perpendicularmente através do meu corpo, perpassando-o, já que ele próprio é algo

espacialmente expandido, cujos diversos órgãos sensoriais, sim, estão separados uns dos outros por distâncias no espaço. (...) o corpo, porém, é um ente ele mesmo espacialmente expandido, por meio do qual eu de certo modo sou admitido no espaço, com um volume espacial próprio, e delimitado para fora por meio de uma superfície, logo realmente um tipo de espaço interior, que se distingue de um espaço exterior. Este corpo é como tal, um ente espacial, não mais puro sujeito, tampouco, ainda, puro objeto, mas peculiarmente indefinido (BOLLNOW, 2008).

O homem é um ser no tempo, condicionado ao espaço corporal que ocupa, social e físico em que vive. Bollnow (2008) cita em Aristóteles a ordenação de pares dos espaços: acima e abaixo, a frente e a trás, direita e esquerda. No espaço vivenciado acima e abaixo é regulado pela nossa condição ereta de andar, marcando a superfície horizontalmente, e consequentemente pelo contraste entre as propriedades do céu e da terra; a frente e a trás estão condicionados aos caminhos e direções (a frente é para onde vou e a trás é por onde passei), já direita e esquerda são os espaços referentes ao direcionamento (vinculados ao caminho ao qual me dirijo). Nossa condição corporal, forma e limitações, induzem e impõem interpretações do espaço vivenciado: apreendemos a realidade pelos sentidos e, portanto, das limitações impostas por eles somos reféns (não podemos imaginar uma cor cujas ondas magnéticas estejam fora do espectro de nossa visão); e interpretamos esta realidade através de nossa condição corporal, isto é, em relação à nossa própria altura que determinamos o que é alto ou baixo, em relação ao nosso²¹ peso o que é leve, etc.

Nós direcionamos e setorizamos o mundo vivenciado por marcos estruturadores de vida (como rios, montanhas etc.), por preferências espaciais individuais (rua preferida para retornar a casa etc.), e por distinção coletiva de espaços e direções (criando regiões mais valorizadas nas cidades ou políticas públicas de preservação de algumas construções). Mezzadri (apud BATISTA, 2016, p. 7) fala da relevância, por exemplo, da preservação de alguns lugares: “As coisas que são importantes para todos não podem ser esquecidas, não podem morrer. Por isso que preservar um patrimônio é muito importante. É como cuidar de um presente que passa de uma pessoa para a outra, de muitas pessoas para muitas outras pessoas. É um esforço coletivo, porque um patrimônio é um bem comum, é uma lembrança que pertence a muita gente”. Com a salvaguarda do patrimônio construído temos a referência

²¹ “Nosso” é uma referência a interpretação social (ou de uma comunidade) de uma média.

espacial e temporal de uma comunidade preservada. Isto mostra como nossas relações com o espaço não são apenas percebidas como um conjunto de relações individuais, elas moldam e são moldadas pela cultura; que dá significado a estes espaços ou objetos arquitetônicos.

“Sujeito a uma definição viável de significado, pode-se afirmar desde o início que o significado não é um estado "subjetivo" do indivíduo (da mente), nem um processo intrapessoal, nem um atributo "objetivo" de algo no ambiente (extra pessoal). O significado de um objeto ambiental, como, por exemplo, um brinquedo ou arma, casa ou bar, jardim ou deserto, não se restringe a uma relação pessoa-ambiente, mas para todos os fins práticos é uma questão intersubjetiva de relações pessoas-ambiente. Os membros de um grupo cultural investem sentido e significado à lugares e edifícios. Não os indivíduos, mas as pessoas concordam sobre o que é uma floresta ou uma selva, o que é o centro da cidade ou o subúrbio. É essencialmente a linguagem que as pessoas, isto é, os membros de uma língua ou comunidade cultural, compartilham (com, é claro, variações individuais, às vezes idiossincráticas) que comunicam o significado. Para um estudo fenomenológico de meio ambiente, como da natureza, por exemplo, as pessoas individualmente são de interesse primariamente como membros dos grupos sociais (cultural, linguístico) e apenas em segundo lugar (e altamente generalizado) sentidos como indivíduos isolados.”²² (GRAUMANN, 2002, p. 96, tradução livre).

2.2 O ESPAÇO EM RELAÇÃO AO HOMEM

“Eu não movimento meu espaço, mas eu me movimento no espaço.” (BOLLNOW, 2008, p. 48). O corpo é o marco zero, porém neutro de peso referencial, já que partir e retornar nunca se refere a ele e sim a lugares afetivos externos: a casa, o local de trabalho, a cidade natal. Segundo Bollnow (2008), Aristóteles determina o espaço que faz fronteira com nosso corpo como a “fronteira do corpo circundante” ou a “casca do meio circundante”, logo

²² “Subject to a practicable definition of meaning, it can be stated right from the outset that meaning is neither an individual’s “subjective” state (of mind), nor an intrapersonal process, nor an “objective” attribute of something in the (extrapersonal) environment. The meaning of an environmental object, as, for example, a toy or weapon, home or pub, Garden or wilderness, is not restricted to a person environment relation, but for all practical purposes is an intersubjective matter of people-environment relations. Members of a culture group invest places and buildings with meaning and significance. Not individuals but people agree on what is a forest or a jungle, what is downtown or suburb. It is essentially the language that people, that is, the members of a language or cultural community, share (with, of course, individual, sometimes idiosyncratic, variations) that communicates meaning.”

como uma espécie de pele que se estende sobre ele. Falar de espaço somente é possível se uma coisa é cercada por uma outra coisa diferente. Então, quais são as condicionantes destes espaços que nos cercam e são produzidos pelo homem? Como e com quais parâmetros criamos nossas fronteiras?

Foucault (2013), em uma linha argumentativa, fala do corpo, centro do mundo pessoal, como um lugar absoluto, no qual estamos condenados às suas características e limitações, a “topia implacável” (p. 7), que exerce uma familiaridade gasta, de tão intrínseca não é mais visível. Das limitações do corpo nascem as utopias, lugares perfeitos criados pela mente, mas não exatamente contrárias ao corpo, já que a mente também é corpo e só consegue criar dentro destas limitações:

“Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele - e em relação a ele como em relação a um soberano - que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino. Percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino.” (FOUCAULT, 2013, p. 14).

2.2.1 Espaços de habitar e espaços de não-habitar

Heidegger ²³ em conferência denominada “Construir, habitar e pensar”²⁴ pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954, responde: o que é habitar? Em que medida pertence ao habitar um construir?

²³ Martin Heidegger (1889-1976) nasceu na Alemanha e estudou na Universidade de Friburgo, onde também foi professor, sucedendo seu mestre, Edmund Husserl. Na década de 1930, aderiu ao nazismo e se tornou reitor na universidade, até a derrota alemã na Segunda Guerra Mundial. Seus pensamentos deram as bases para a filosofia existencialista. A conferência em questão foi pronunciada em reflexão as construções em massa de habitações, no pós-guerra.

²⁴ Título original em alemão “Bauen, Wohnen, Denken”.

Parece que só é possível habitar o que se constrói. Este, o construir, tem aquele, o habitar, como meta. Mas nem todas as construções são habitações. Uma ponte, um hangar, um estádio, uma usina elétrica são construções e não habitações; a estação ferroviária, a auto-estrada, a represa, o mercado são construções e não habitações. Essas várias construções estão, porém, no âmbito de nosso habitar, um âmbito que ultrapassa essas construções sem limitar-se a uma habitação. Na auto-estrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência. Considerando-se a atual crise habitacional, possuir uma habitação é, sem dúvida, tranquilizador e satisfatório; prédios habitacionais oferecem residência. As habitações são hoje bem divididas, fáceis de se administrar, economicamente acessíveis, bem arejadas, iluminadas e ensolaradas. Mas será que as habitações trazem nelas mesmas a garantia de que aí acontece um *habitar*? As construções que não são uma habitação ainda continuam a se determinar pelo habitar uma vez que servem para o habitar do homem. Habitar seria, em todo caso, o fim que se impõe a todo construir. Habitar e construir encontram-se, assim, numa relação de meios e fins. Pensando desse modo, porém, tomamos habitar e construir por duas atividades separadas, o que não deixa de ser uma representação correta (HEIDEGGER, 2012).

Na citação acima Heidegger inicia uma discussão que motivou vários pesquisadores fenomenólogos e arquitetos, propõem relações entre as construções e as sensações evocadas, correlacionando o indivíduo, sua bagagem sociocultural e o fenômeno. Habitar, em sua essência, é mais do que possuir uma residência, é possível habitar seu local de trabalho e não sua casa; assim, desponta a dúvida se apenas construir um espaço de morar é suficiente para criar habitabilidade. As figuras 7 e 8 mostram a construção e demolição de um conjunto habitacional que marcou a história como o fracasso do pensamento modernista, já que a produção de habitações com características mínimas de habitabilidade não foi suficiente para vencer fatores sociais e gerar apropriação nos usuários.²⁵

²⁵ Construído, em 1957, um conjunto com 33 torres modulares de apartamentos de 11 andares, com acomodações para até 10.000 residentes em 2.870 apartamentos, projetadas por Minoru Yamasaki do escritório Hellmuth, Yamasaki e Leinweber. O edifício não foi construído conforme o projeto original, unidades baixas dispersas entre suas contrapartes maiores, parques infantis, banheiros no piso térreo e paisagismo adicional foram considerados muito caros pela Administração Federal de

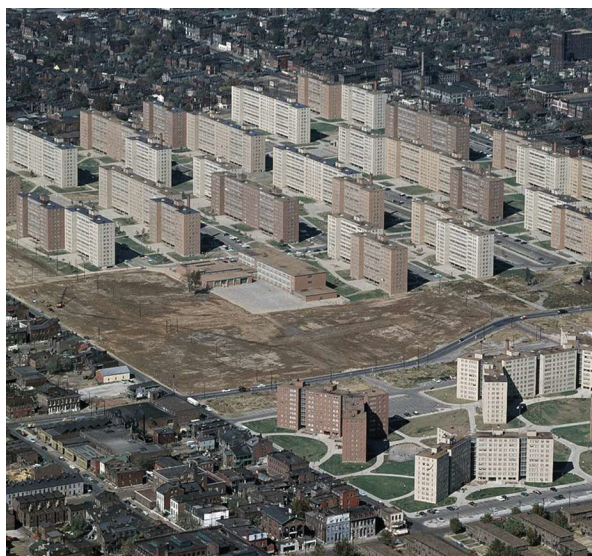


Figura 7- Foto aérea do Projeto Habitacional Pruitt-Igoe em St. Louis, Missouri / Figura 8- Ed. Habitacional Pruitt-Igoe em sua demolição. FONTE: Website archdaily.²⁶

Heidegger define que o habitar é construir utilizando a busca das raízes de algumas palavras alemãs: "*baun*" e *bauen*, construir, que em sua raiz também significava habitar; deixando vestígio em *Nachbar* (vizinho), o "*Nachgebauer*", aquele que habita a proximidade; os verbos *buri*, *büren*, *beuren*, *beuron* significam todos eles o habitar, as estâncias e circunstâncias do habitar. Mas para o filósofo, como condição de correlação, habitar e construir são sinônimos desde que se estabeleça o equilíbrio entre os elementos: homem x divino, terra x céu; o que seria o mesmo que resguardar ou libertar a paz de um abrigo, permanecer pacificado na paz de um pertencimento- entender e aceitar a essência das coisas. Isto é, a forma como habitamos é a extensão da nossa identidade e do nosso pensamento, não bastando para proporcionar o habitar um edifício responder apenas as necessidades funcionais, mas dar continuidade ao "lugar" (espaço em que as pessoas sentem o pertencimento).

Habitação e cortados do projeto. Em sua ocupação máxima em 1957, 9% do complexo permanecia vago; em 1960, esse número subiu para 16%, e depois aumentou para 65% em 1970. Enquanto o governo federal havia fornecido os fundos para construir Pruitt-Igoe, sua manutenção deveria ser apoiada diretamente pelos aluguéis dos inquilinos. Com os apartamentos ocupados quase exclusivamente por residentes de baixa renda, muitos deles sobrevivendo com auxílios do governo, havia pouco dinheiro para manter as 33 torres, que, posteriormente, caíram em ruína. (FIEDERER, 2017)

²⁶ Disponível em: < <https://www.archdaily.com.br/br/871669/classicos-da-arquitetura-projeto-habitacional-pruitt-igoe-minoru-yamasaki>>.

Para Heidegger, “habitar”, em sua reflexão (derivada da crítica a tradução de *Ethos anthropo daimon* ²⁷, fragmento 119 de Heráclito²⁸), é sempre relacionado a “ser”:

Ethos significa morada, lugar da habitação. A palavra nomeia o âmbito aberto onde o homem habita. O aberto de sua morada torna manifesto aquilo que vem ao encontro da essência do homem e assim, demora-se em sua proximidade. A morada do homem contém e conserva o advento daquilo a que o homem pertence em sua essência. Isto é, segundo a palavra de Heráclito, o *daimon*, o Deus (HEIDEGGER apud SARAMAGO, 2011, p. 78)

O que posteriormente levou à interpretação da sentença heraclítica como: “A habitação (familiar) é para o homem o aberto para a presentificação do Deus (o insólito) [ou o não-familiar].” (HEIDEGGER apud SARAMAGO, 2011, p.78). Introduzindo assim a noção de “habitar”, como “construir” e como “ser” intrinsicamente ligada às tensões entre as fronteiras do banal e divino, para ele presentes nestes dois verbos.

Ainda por meio de uma construção linguística, diferencia espaço de lugar para responder as perguntas: como o lugar se relaciona com o espaço? Qual a relação entre o homem e o espaço? “A essência de construir é deixar-habitar. A plenitude de essência é o edificar lugares mediante a articulação de seus espaços. Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir.” (HEIDEGGER, 2012, p. 139). A existência do homem já condiciona o habitar, o homem não está no espaço, imerso e em relação a ele constrói-se lugares. Construir é habitar na medida que o homem busca sua essência, entre a mortalidade e a divindade, como ser pensante (pensamento tomando o que nos afeta como realidade, como percepção e representação).

Para Otto Bollnow, em “O homem e o espaço” (2008), habitar é entendido tanto como a noção heideggeriana existencial do homem, quanto como o marco referencial espacial pelo qual o homem identifica seu centro: sua cidade, seus limites, sua região, sua moradia. A princípio, habita-se o corpo, como explícito pela referência a Sartre “eu existo meu corpo” em Bollnow (2008, p. 308); a casa seria um corpo expandido, a materialização social e cultural

²⁷ Traduzido frequentemente como: “O caráter próprio do homem é o seu demônio”.

²⁸ Heráclito, filósofo pré-socrático, viveu aproximadamente entre os anos de 535 a.C. - 475 a.C., e de suas obras restaram fragmentos que motivaram inúmeras obras explicativas. Heidegger utiliza a raiz da forma de pensar e falar grego da época, língua de Heráclito, para sugerir outra forma de tradução do fragmento.

pela qual o espaço, circundante maior, é classificado. A casa é uma materialização do individual, já a rua o local do anonimato. Habitar, no sentido de sentir-se em casa, necessita um esforço especial, um recorte espacial no mundo e transformação de espaços em um lugar determinado, onde estabelece um enraizamento. A habitabilidade vem das características que fazem de um espaço um refúgio em relação ao mundo exterior. “A habitação, no fim, é a expressão da pessoa que a habita, um pedaço desta própria pessoa que se tornou espaço.” (BOLLNOW, 2008, p. 326). Segundo Bollnow (2008) existem três imperativos ao habitar pelos quais se torna possível realizar a essência humana: a necessidade de se estabelecer em um lugar, criar abrigo, contrário ao espaço expatriado do aventureiro; a referência e entendimento do espaço externo ameaçador e perigoso na vida; e pôr fim a superação da ingênua credibilidade na solidez da própria casa, para que habitando a casa, se possa ao mesmo tempo adquirir familiaridade com aquele todo maior do espaço. Com este último imperativo, Bollnow credita à segurança e conforto da casa a possibilidade do homem de se aventurar, trabalhar, descobrir e existir por completo.

Contrapondo a ideia de que habitar é essencial ao homem, Emmanuel Levinas, no livro “Totalidade e Infinito” ²⁹ (1980) formula habitar, e sua materialização na casa, não diretamente vinculada à ideia de existir.

“Apresentar a habitação como uma tomada de consciência de uma certa conjuntura de corpos humanos e de edifícios é deixar de lado, é esquecer a versão da consciência para as coisas, que não consiste, para a consciência, numa representação das coisas, mas numa intencionalidade específica de concretização. Podemos formulá-la assim: a consciência de um mundo é já consciência através desse mundo.” (LEVINAS, 1980, p. 136)³⁰.

O nascimento do mundo dá-se a partir da morada, que separa o ser do natural, com a ilusão de proteção e segregação, como uma forma de olhar o mundo com distanciamento. Assim como só com a tomada de consciência do corpo é possível percebê-lo como morada,

²⁹ Título original *Totalité et Infini*, publicado em 1961.

³⁰ Emmanuel Levinas (1906-1995) nasceu em Kaunas, França. Foi aluno de Edmund Husserl e Martin Heidegger em Friburgo; e posteriormente, com a eclosão da segunda guerra, é capturado e exilado da França pelos alemães. Com o fim da guerra tornou-se diretor da Escola Normal Israelita Oriental de Paris, posteriormente professor universitário de Poitiers, Paris-Nanterre e Paris-Sorbone.

isto é, só a extraterritorialidade criada entre a consciência e o corpo permite simbolizá-lo. A casa, além de uma forma de fragmentação do espaço, é um abrigo contra a insegurança do mundo natural, a forma de proteger e retardar a morte, acumulando o fruto do trabalho. A morada é o objeto que possibilitou a acumulação; pode-se entender que, ao contrário de Bollnow, Levinas credita à necessidade de acúmulo (estoque do trabalho) a espacialização da casa. A oposição entre a segurança, abrigo, conforto da casa e insegurança do mundo exterior é recorrente nos teóricos citados. Porém, entre a segurança da casa e o perigo do mundo está a ideia do trabalho, assim tão fundamental quanto a proteção faz-se a exposição ao risco.

A conformação dos espaços que abrigam a vida cotidiana, caracterizados pela habitabilidade (característica da casa, por exemplo) ou pela adequabilidade ao uso (espaços de trabalho, clínicas médicas, escritórios etc.), espaços de habitar e não-habitar, vão da segurança à exposição ao risco. Oposto aos espaços necessários ao funcionamento padrão da sociedade (e ainda dentro da definição de espaços de não-habitar) são os contraespaços de Foucault, criados pelos grupos humanos como contraponto aos lugares que abrigam a vida cotidiana, onde se vive e trabalha. Espaços das heterotopias, denominação criada por Foucault para diferenciar estes dos espaços utópicos, como continentes, planetas e sonhos nascidos da cabeça dos homens, e definir espaços concretos que se opõem a todos os outros, destinados a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. Jardins, cemitérios, asilos, prostíbulos, prisões, museus, entre outros espaços criados por diferentes sociedades, lugares privilegiados, sagrados ou proibidos, são todos espaços de heterotopias pois justapõem em um lugar real vários espaços normalmente incompatíveis. Os prostíbulos, por exemplo, isolam em um espaço um comportamento socialmente inaceitável, um contraespaço, que relativiza códigos morais; assim como o espaço de tempo da festa de carnaval ou da despedida de solteiros. Os museus, assim como as Igrejas, são espaços sacros, respectivamente, consagram a sacralidade do espaço do conhecimento e a sacralidade do espaço para a alma.

Nos séculos XVII e XVIII, os museus e as bibliotecas eram instituições singulares; eram a expressão do gosto de cada um. Em contrapartida, a ideia de tudo acumular, ideia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de construir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de construir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é

uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura. (FOUCAULT, 2013, p. 25)

As heterotopias, sejam elas espaciais ou fenômenos temporais (festas, rituais ou acontecimentos), são frequentemente ligadas a recortes singulares no tempo. Dentre as diversas formas que materializam, dentre todas as lacunas comportamentais que preenchem (do luto, da luxúria, da purificação, da alegria e ou irresponsabilidade), as heterotopias formalizam certos estados emocionais e os espaços gerados para abrigá-los acabaram cristalizando, com os anos, tipologias específicas. As igrejas católicas, com milhares de anos de elaboração tipológica, produzem espaços que priorizam materiais naturais, acústica reverberante, espaço central verticalizado, que produz contraste entre luz, conduzida por vitrais, e o ambiente interno de penumbra; isto para guiar o usuário, da naturalidade da vida cotidiana, para uma predisposição ao estado afetivo de contemplação, elevação e transcendência. A psicologia ambiental é o estudo que permite analisar e medir a qualidade do ambiente vivenciado, determinando aspectos de adequabilidade emocional dos espaços:

Utiliza-se na psicologia ambiental os conceitos de estados afetivos ou emocionais, que caracterizam a presença de emoções (alteração hormonal, de temperatura, de frequência cardíaca) quando o ambiente é julgado relevante para os propósitos pessoais; reações afetivas, que promovem a mudança de um estado emocional para outro; e avaliações afetivas, que sem implicar em alterações de emoções, influenciam preferências das pessoas em relação aos ambientes. (RUSSELL.; SNODGRASS; 1987, apud SCHMID, 2018).

Segundo Schmid (2018), “segundo os autores citados (Russell e Snodgrass) existem basicamente quatro tipos de descritores de estados emocionais. Embora não utilizem tais termos, é quase natural a atribuição, aos quadrantes, dos nomes de perigo, aventura, tédio e conforto.” Estes estados emocionais são ilustrados na figura 9:

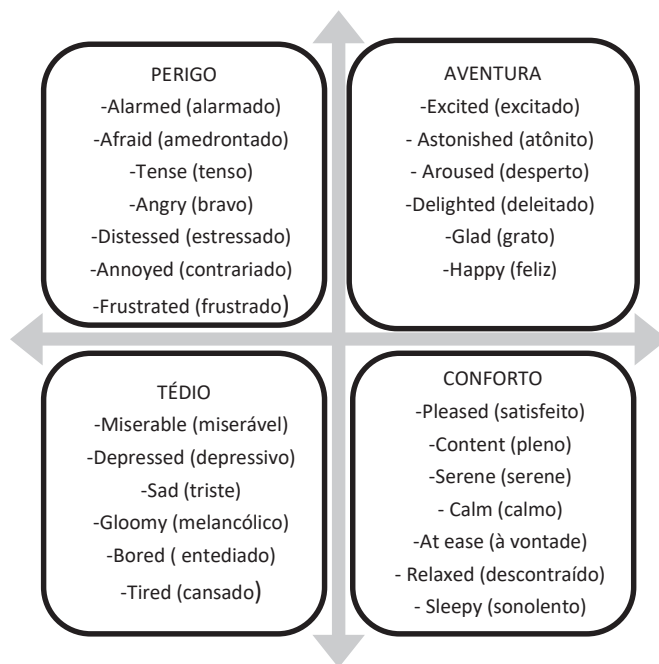


Figura 9-Quadrantes propostos pelos autores Russel e Snodgrass dos estados afetivos FONTE: Autora, baseado em Russell & Snodgrass. *Emotion and the Environment*. In: Stokols & Altman, *Handbook of Environmental Psychology*, Vol. 1., pp. 245-280. Malabar: Robert E. (1991).

Podemos relacionar os espaços de habitar, como proposto por Heidegger, Bollnow e Levinas com o estado afetivo de conforto; e discrepante da habitabilidade, o espaço externo natural, com o estado afetivo de perigo. A exposição ao risco, caracterizado como trabalho ou entretenimento, necessita de um estado emocional e uma atmosfera espacial que transite, em maior ou menor intensidade, entre o conforto e a aventura, para que a atividade humana se realize em sua plenitude. Assim, muito além do estado de conforto como atmosfera desejada nos ambientes, pode se propor bem-estar como escala de valor; tendo como meta induzir estados emocionais nos usuários dos espaços construídos coerentes com os usos propostos, que possam utilizar a arquitetura como vocabulário atmosférico.

Os espaços de não-habitar devem, em teoria, provocar estados emocionais que estimulem ações predefinidas pelos usos (estado ativo de aprendizado em uma escola, estado festivo em uma casa de baile, estado de respeito em um cemitério). Museus modernos, espaços de não-habitar, abrigam um programa específico e, através dos anos, acabaram gerando uma tipologia arquitetônica não tão óbvia como em igrejas, contudo, o estado emocional afetivo dentro destes ambientes é bem característico, permeado por uma sensação entre a euforia da descoberta e a plenitude do estado zen – sendo os aspectos e características materiais e formais deste uso aprofundado em seguida, dentro da delimitação do estudo de

caso. Voltando a Heidegger, em conferência denominada “...Poeticamente o homem habita...” (2012), ao discorrer sobre um poema de Holderlin³¹ conclui:

O homem habita à medida que constrói, adquire agora uma acepção própria. O homem não habita somente porque instaura e edifica sua morada sobre a terra, sob o céu, ou porque enquanto agricultor³², tanto cuida do crescimento como edifica construções. O homem só é capaz de construir nessa acepção porque já constrói no sentido de tomar poeticamente uma medida. Construir em sentido próprio acontece enquanto os poetas forem aqueles que tomam a medida para o arquitetônico, para a harmonia construtiva do habitar (HEIDEGGER, 2012, p. 178).

Assim, Heidegger conduz a ideia de que o pensamento poético, o esforço de encontrar nos espaços a essência do homem (ideia também presente em Levinas e Bollnow, citados anteriormente) é o que permite o habitar, mais que a construção simples de um abrigo. “A poesia é a capacidade fundamental do modo humano de habitar.” (HEIDEGGER, 2012, p. 179). Esta é, basicamente, a ideia que permeia e justifica toda esta dissertação: pessoas têm necessidades além das fisiológicas e é também nas respostas emocionais dos usuários que podemos encontrar caminhos para adequação dos espaços construídos. Por isso, mais que o conforto ambiental, justifica a busca de adequabilidade emocional, o que inclui a noção de atmosferas espaciais.

³¹ Johann Christian Friedrich Hölderlin (Lauffen am Neckar, 20 de março de 1770 — Tübingen, 7 de junho de 1843) , filósofo, poeta lírico e romancista alemão.

³² Para Heidegger habitar também é referente ao esforço, ao cuidado, por isso também a referência a agricultura, não somente a construção.

3 ATMOSFERAS

A atmosfera de um ambiente, de uma manhã, de um grupo de pessoas, de uma realidade política, de uma paisagem ou prédio, é descrita na linguagem informal, e interpretada como uma realidade percebida. Em Griffero (2017) há uma citação de Heidegger: “Felizmente, existe primeiro (além das ondas de luz e das correntes nervosas) a coloração e o brilho das próprias coisas, o verde da folha e o amarelo do campo de grãos, o negro do corvo e o cinza do céu” (HEIDEGGER, 1967, apud GRIFFERO, 2017, tradução livre)³³; esta citação mostra que o entendimento de atmosferas, ou características sensíveis e emocional das coisas, como um tom da realidade existe mais forte no cotidiano do que a explicação cientificista para eventos. Já em um sentido mais literal, atmosfera é um conjunto de condições meteorológicas: tempo, ar, céu. A ligação linguística entre o “afeto”, ou estados emotivos, e os corpos meteóricos do ar mostra em ambos a essência incerta, desordenada, inconstante e contingente - que nunca atinge a estabilidade da forma. Em geral, a filosofia trata o tema atmosferas concentrando estudos e esforços em estabelecer o seu caráter ontológico, e para Böhme (1993) atmosfera só pode se tornar um conceito, contudo, se conseguirmos explicitar o peculiar status intermediário das atmosferas entre sujeito e objeto, definindo a forma que as atmosferas estabelecem a relação entre as qualidades ambientais e os estados humanos.

A dificuldade de teorização sobre atmosferas é visível desde o desenvolvimento de seu conceito, segundo Anderson (2009), pela multiplicidade de significados atribuídos nas diversas linhas de pensamento dos vários teóricos: para McCormack (2008) e Stewart (2007) é intensidade impessoal ou transpessoal; ambiente, ou a transmissão do sentimento do outro, em Brennan (2004); aura qualificada para Böhme (2006); tom na literatura em Ngai (2005); ondas miméticas de sentimento para Thrift (2008); ou mais amplamente um senso de lugar em Rodaway (1994). Segundo Anderson, é a própria ambiguidade das atmosferas afetivas - entre presença e ausência, entre sujeito e objeto/sujeito e entre o definido e o indefinido - que nos permite refletir sobre a experiência afetiva como ocorrendo além, ao redor e ao lado da formação da subjetividade (FIORI et al, 2018). Enquanto alguns estudos enfocam as relações interpessoais e a criação de atmosferas coletivas sociais, outros procuram onde estão

³³ “Fortunately, there first exists (apart from the light waves and nerve currents) the coloring and shine of things themselves, the green of the leaf and the yellow of the grain field, the black of the crow and the gray of the sky (Heidegger, 1967, 210).”

localizadas e como são percebidas as atmosferas em espaços estáticos, como se dá essa relação viva entre ambiente e sujeito; é neste último enfoque que centro esta pesquisa. Podemos, desta forma abordar atmosferas de dois lados, do sujeito e objeto: o lado da estética da recepção e o lado da estética da produção (pensando em uma produção intencional de atmosferas). Então, voltamos à pergunta que motiva esta pesquisa, é possível gerar atmosferas?

Dentro da filosofia estética, Walter Benjamin³⁴, em seu ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (título original “Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen”), introduziu atmosferas pelo conceito de aura da obra de arte buscando determinar o distanciamento e respeito imposto por obras de arte originais, em relação a suas reproduções. Pensou que poderia definir um desenvolvimento geral da arte através da perda da aura, provocada pela introdução dos meios técnicos de reprodução na produção da arte (BÖHME, 1993). Na verdade, posteriormente os movimentos artísticos Pop Art e Dadaísmo evidenciaram exatamente o oposto, que é possível que reproduções e objetos do cotidiano sejam dotados de atmosfera de obra de arte, dando o status artístico museológico para peças sem valor estético convencional, apenas por sua aura socialmente/culturalmente construída. Mas, na conceituação de Benjamin, aura possui caráter intermediário entre sujeito e objeto: a percepção da aura é uma percepção corporal, pelo observador, de uma qualidade estendida, de sensação indeterminada, do objeto, seja ele um produto artístico ou uma paisagem. Já Hermann Schmitz³⁵ elabora o conceito de atmosferas com base na filosofia de Ludwig Klages:

³⁴ Walter Bendix Schönflies Benjamin, filósofo e crítico literário, nasceu em Berlim em 1892 e se suicidou em 1940, na fronteira da França com a Espanha, durante uma tentativa de fuga dos nazistas. Foi associado à Escola de Frankfurt, o Instituto de Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, criado em 1923, e seus principais escritos versam sobre o materialismo histórico, a estética e a arte, o idealismo alemão e, de maneira geral, o marxismo ocidental.

³⁵ Hermann Schmitz (1928, Alemanha) pode ser considerado como um dos fundadores da pesquisa sobre atmosfera para o mundo de língua alemã. Ele não é, no entanto, um fundador no sentido de ter intencionalmente colocado uma pedra fundamental para um campo de pesquisa, publicando uma monografia ou ensaio importante sobre o tema das atmosferas, que foi posteriormente desenvolvido e tornou-se mais diferenciado. Em vez disso, seu primeiro uso do conceito de atmosferas estava em um lugar subordinado em 1969 na monografia intitulada “O espaço dos sentimentos” [Der Gefühlsraum] (Schmitz 1969). Eles são discutidos lá essencialmente na subseção sobre “Sentimentos como atmosferas” [Gefühle als Atmosphären]. Para Schmitz, neste momento pelo menos no tempo, as atmosferas representavam evidentemente um conceito secundário que serve principalmente para apoiar sua concepção de emoções, que ele entende não como uma circunstância puramente subjetiva, mas como uma circunstância objetiva que é derramada sobre uma ampla área. Apesar da importância inicialmente marginal do conceito de atmosfera em seu trabalho, essa subseção desempenha um papel central no desenvolvimento da pesquisa sobre a atmosfera nos mundos de língua alemã e anglofônica. Mais tarde, serviu ao filósofo Gernot Böhme como uma importante referência para seus primeiros ensaios sobre o conceito de atmosferas, que ele desenvolveu ainda mais, acentuou de maneira diferente e elevou a um objeto central da estética. Por sua vez, o trabalho de Gernot Böhme constitui uma importante pedra fundamental para o desenvolvimento de pesquisas interdisciplinares e internacionais sobre a atmosfera. (KAZIG, 2016, p.01, tradução livre)

O conceito de atmosferas de Schmitz tem um precursor na ideia sobre a "realidade das imagens" de Ludwig Klages³⁶. Em um dos seus primeiros trabalhos, *Vom kosmogonischen Eros*, Klages empenha-se em mostrar que as aparências (imagens) possuem, em relação a suas fontes, um poder de influência e uma realidade relativamente independente. (...) Klages concebe, assim, um "eros da distância", que, ao contrário do Eros platônico, não deseja proximidade e posse, mas mantém sua distância e é preenchido pela participação contemplativa no belo. (...) Em seu conceito de atmosfera, Schmitz assume dois aspectos da ideia de Klages sobre a realidade das imagens: por um lado, sua independência relativa em relação às coisas e, por outro, seu papel como instância ativa da sensibilidade que pressiona de fora para dentro o poder afetivo (BÖHME, 1993, p. 118, tradução livre).³⁷

Schmitz introduz atmosferas pela experiência cotidiana (exemplificando como a tensão de uma sala ou a serenidade de um jardim), o que fenomenologicamente legitima o conceito pela trivialidade da percepção do real, enquanto que com sua filosofia do corpo, por aceitar a independência das atmosferas dos objetos, as vincula à percepção do sujeito, isso é, como projeções dos estados mentais de quem as recebe ou melhor, um sentimento quase objetivo.

Para Böhme (1993), ao contrário da ontologia clássica que percebe as coisas pelas propriedades nela contidas (como a ocupação desta coisa no espaço e sua resistência a outras coisas que entram neste espaço), a compreensão das coisas dotadas de qualidades percebíveis, como por exemplo a cor de algo, qualidade que irradia, portanto essencialmente pertencente tanto ao objeto quanto ao sujeito que a percebe, é fundamental ao conceito de atmosferas. Atmosfera, para Böhme, é a percepção de um conjunto de qualidades, irradiadas por objetos/paisagens/pessoas, presenciadas e sentidas espacialmente; a realidade comum entre aquele que percebe e dos sujeitos percebidos, assim, só evidente fenomenologicamente.

³⁶ Ludwig Klages (1872 - 1956) foi um filósofo alemão, cujo legado foi sentido na obra dos autores Walter Benjamin, filósofo Ernst Cassirer, filólogo Walter F. Otto e romancista Hermann Hesse.

³⁷ "Schmitz's concept of atmospheres has a precursor in Ludwig Klages's idea of the "reality of images". In his early work *Vom kosmogonischen Eros* Klages set out to show that appearances (images) possess in relation to their sources a relatively independent reality and power of influence. (...) Klages thus conceives an "eros of distance", which unlike the Platonic Eros does not desire closeness and possession but keeps its distance and is fulfilled by contemplative participation in the beautiful. (...) In his concept of atmosphere Schmitz takes over two aspects of Klages's idea of the reality of images: on the one hand their relative independence in relation to things, and on the other their role as active instances of feeling which press in from outside the affective power."

Em suas palavras, atmosfera é a esfera da presença corporal sentida³⁸ (BÖHME, 2017, p. 69, tradução livre).

A atmosfera é a realidade comum daquele que percebe e do que é percebido. É a realidade do percebido como uma esfera de sua presença e a realidade do percebedor uma vez que, ao sentir a atmosfera, ele está, de uma certa maneira, corporalmente presente. Esta função sintética da atmosfera é, ao mesmo tempo, uma legitimação de formas particulares de fala na qual uma noite pode ser chamada melancólica ou um jardim sereno. Se considerarmos isso de modo mais exato, tal maneira de falar é tão legítima como chamar uma folha de verde. Uma folha tem a propriedade objetiva de ser verde. Estritamente falando, expressões como “sereno”; ou “verde”; referem-se a essa realidade comum, que pode seja nomeado do lado do objeto ou do lado do observador. Assim, um vale não é chamado de sereno porque é de algum modo semelhante a uma pessoa alegre, mas porque a atmosfera que ele irradia é serena e pode colocar essa pessoa em um estado sereno.³⁹ (BÖHME, 1993, p. 122, tradução livre).

A citação acima mostra a clara diferença entre o conceito atmosférico de Böhme e a associação direta semiótica; atmosfera não é somente uma questão direta de linguagem, mas a percepção de ser e estar no mundo. Mesmo assim, é possível acessar um “vocabulário” atmosférico espacial, o que torna possível profissões como cenografia, arquitetura, design, publicidade ou paisagismo: a cenografia possibilita que uma plateia se perca em uma história imaginária; sem a criação de uma atmosfera o campo da arquitetura é somente construção; o design é a inserção de uma atmosfera em um produto; a publicidade vende uma atmosfera para possibilitar a venda de um produto em detrimento de outro; e por fim, o paisagismo é a composição atmosférica e estética do ambiente natural. A dificuldade em propositalmente

³⁸ “ I would call atmosphere the sphere of felt bodily presence.”

³⁹ “Atmosphere is the common reality of the perceiver and the perceived. It is the reality of the perceived as the sphere of its presence and the reality of the perceiver, insofar as in sensing the atmosphere s/he is bodily present in a certain way. This synthetic function of atmosphere is at the same time the legitimation of the particular forms of speech in which an evening is called melancholy or a garden serene.

If we consider it more exactly, such a manner of speech is as legitimate as calling a leaf green. A leaf does have the objective property of being green. A leaf equally can only be called green insofar as it shares a reality with a perceiver. Strictly speaking, expressions such as “serene”; or “green”; refer to the common reality, which can be named either from the side of the object or from the side of the perceiver. A valley is thus not called serene because it is in some way similar to a cheerful person but because the atmosphere which it radiates is serene and can put this person into a serene mood.”

produzir atmosferas se deve, em muito, pela incapacidade de transmitir em palavras decisões estéticas que geram atmosferas, sentidas e materializadas pelo sujeito que produz, mas não racionalizadas a contento através de linguagem; assim, o saber atmosférico é um conhecimento e capacidade relegado ao aprendizado empírico; ou que, muitas vezes, cai em reducionismos ao tentar listar itens para atingir um objetivo desejado. Por exemplo, o sentimento de conforto no interior doméstico dinamarquês, propositalmente trabalhado, é chamado de *hygge*, termo dinamarquês para "aconchegante, caseiro, informal, sincero, descendente", e é possível através da curadoria da luz e suas qualidades materiais de calor no recinto (SUMARTOJO, 2015, p. 269), mas a reprodução deste sentimento espacial não é facilmente exemplificada por nenhuma técnica específica, ficando a cargo da sensibilidade empírica a harmonia entre o conjunto de elementos palpáveis que possibilitam esta sensação.

Böhme (1993) cita os livros de Hirschfeld⁴⁰ como um manual, inquestionável, da possibilidade de produção de atmosferas. Como arranjo proposital (ou não) de elementos em conjunto que tingem a realidade percebida com um certo tom atmosférico:

"A localidade levemente melancólica é formada pelo bloqueio de todas as vistas; através de profundidades e depressões; através de espessos arbustos e matagais, muitas vezes através de vários grupos de árvores (plantadas próximas umas das outras) de folhas grossas, cujos topos são influenciados por um som oco; através de águas silenciosas ou murmurantes, cuja visão está escondida; através da folhagem de um verde escuro; através de folhas em altura baixa penduradas e sombras espalhadas; através da ausência de tudo o que poderia anunciar vida e atividade. Em tal localidade, a luz só penetra para proteger a influência da escuridão de um aspecto triste ou assustador." (...) "A escuridão por contraste, que repousa sobre as lagoas e outras águas tranquilas, espalha melancolia e tristeza. A água profunda e silenciosa, escurecida por juncos e arbustos pendurados, que sequer são iluminados pela luz solar, é muito adequada para bancos dedicados a essas sensações, para eremitérios, para urnas e monumentos que santificam a amizade de

⁴⁰ Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792. Kirchnüchel, Alemanha), foi professor de filosofia e estética na Universidade de Kiel, posteriormente autor de livros sobre arte dos jardins (HIRSCHFELD, pg 02, 2001). Os livros citados por Böhme são os 5 volumes de *Theorie der Gartenkunst* (5 vol., Leipzig, Weidmanns Erben und Reich, 1779-1785).

espíritos desaparecidos" (HIRSCHFELD, 2001, apud BOHME, 1993, p. 124, tradução livre).⁴¹

A sensibilidade é resultado de uma experiência de muitos anos, que se condensa numa capacidade de intuir. Como tal, o conhecedor se distingue do diletante, porque o que faz não se deixa apreender por regras, nem explicar. Sensibilidade é algo implícito ou ainda um conhecimento latente, um "*tacit knowledge*", para usar um termo de Michael Polanyi. Pessoas com tal sensibilidade podem observar coisas, reconhecer ou sentir, a que seus concidadãos não têm acesso. Estas coisas não são, por definição, objetos, nem conjunturas logicamente declaráveis, que se deixam concluir indutiva ou dedutivamente. Se fossem objetos, cada um as poderia ouvir, ver, cheirar ou apalpar: dispensariam sensibilidade. E se fossem conjunturas lógicas, qualquer um as poderia explicar e mesmo compreender. Aqui tampouco seria necessária a sensibilidade. Muito mais, parece se tratar de uma situação especial. Criar atmosferas significa também aprisionar as nuances e humores de situações específicas num artefato. Se isto pode acontecer, falou uma vez Hermann Schmitz em sua obra *Der unerschöpfliche Gegenstand* (1990), em tradução livre o objeto inesgotável, em que ele definiu "poesia como explicação eficiente de situações". Para entender esta fórmula, duas premissas são importantes. Primeiro, a noção de situação em Schmitz (1990): uma situação é, falando bem abstratamente, uma totalidade absoluta ou relativamente caótica-plural. Absolutamente caótica e plural é ela, quando dentro da diversidade não consistem em relações de identidade e diversidade; se estas se misturam com relações caóticas (indefinição a respeito de identidade e diversidade), a chamo de plural relativamente caótico.

Outro ponto importante é a noção para Schmitz (1990) de poesia, cuja forma básica cito para concluir. Ela se baseia em última análise em, por uma organização habilidosa e antes de tudo econômica de elementos, desenvolver o atmosférico, os humores (no sentido de "*mood*") de uma situação. Nas palavras de Hermann Schmitz: "Poesia é uma economia

⁴¹ "The gently melancholy locality is formed by blocking off all vistas; through depths and depressions; through thick bushes and thickets, often already through mere groups of (closely planted) thickly leaved trees, whose tops are swayed by a hollow sound; through still or dully murmuring waters, whose view is hidden; through foliage of a dark or blackish green; through low hanging leaves and widespread shadow; through the absence of everything which could announce life and activity. In such a locality light only penetrates in order to protect the influence of darkness from a mournful or frightful aspect." (...) "The darkness by contrast, which lies on ponds and other still waters, spreads melancholy and sadness. Deep, silent water, darkened by reeds and overhanging bushes, which is not brightened even by sunlight, is very suitable for benches dedicated to these feelings, for hermitages, for urns and monuments which sanctify the friendship of departed."

habilidosa do discurso. O poeta destaca da significativa totalidade caótica-plural da situação algumas conjunturas, programas e problemas com tanto cuidado, e tão economicamente, que o todo da situação transparece intacto." (SCHMITZ ,1990, apud MEYER-SICKENDIEK, 2018, tradução livre).⁴²

3.1 O “STIMMUNG” INFUNDIDO EM NOSSO AMBIENTE NATURAL E CONSTRUÍDO

A corrente filosófica que trata de atmosferas é, em grande parte, decorrente de filósofos alemães, em língua alemã, assim muito se perde em tradução para língua inglesa, e ainda em tradução para o português. O termo alemão “*Stimmung*” é exemplo disso, em tradução direta para o inglês (*mood*) e para o português humor perde seu significado original completo, presente na obra de Kant, Heidegger e Hermann Schmitz, todos base da filosofia atmosférica. O sentido de “ansiedade” Heideggeriana e de “sentir-se em casa no mundo” de Bollnow não é contemplado pela palavra “humor”, que conota uma transitoriedade não presente em *Stimmung*, assim como estados como pânico em massa e melancolia das paisagens (KREBS, 2017). *Stimmung*, a priori, abrange três fenômenos: harmonia⁴³, humor e atmosferas. Dentro do discurso de Kant, harmonia entra no sentido de validar a contemplação estética. O termo em inglês *mood* refere-se a sentimentos transitórios; já humor no sentido presente na palavra alemã refere-se aos sentimentos humanos de certa forma harmoniosos e contínuos, como tristeza e melancolia, mais que sentimentos transitórios ou corporais como raiva, náusea ou fadiga.

“Dada a sua função integradora, os humores podem ser considerados como contrapartidas afetivas da razão. Assim como a razão supera a unilateralidade e muitas vezes a tirania de determinados padrões de racionalidade (por exemplo, racionalidade instrumental ou moral) e adota um juízo holístico, os humores podem

⁴² tradução de Aloísio Leoni Schmid para trecho de Meyer-Sickendiek (2018).

⁴³ Ou “being in tune”.

superar a agenda restrita e muitas vezes o domínio de determinadas emoções e estabelecer um equilíbrio, síntese afetiva (KREBS, 2017, p. 1421, tradução livre).⁴⁴

A tabela 2 (KREBS,2017) marca a diferença entre uma emoção, um sentimento transitório, e *Moods*, sensações duradoras, mais estáveis, que têm efeitos generalizados como as atmosferas:

Característica típica	Emoção (raiva, desejo sexual, etc.)	<i>Moods</i> ou humor (Felicidade, tristeza etc.)
1. Intencionalidade: Do que se trata?	Algo específico	Vida e o mundo em geral
2. Causa: o que os induz?	Eventos específicos	Causa menos definida
3. Duração: Quanto duram?	Segundos, minutos, dias, meses, anos	Horas, dias, meses ou anos
4. Intensidade: Quão forte é a sensação?	Intensa (pelo menos para emoções agudas)	Moderada, em geral
5. Dinâmica: Que movimento eles têm?	Dinâmica (pelo menos para emoções agudas)	Estacionária, uma espécie de equilíbrio
6. Modo de conscientização: são sentidos em primeiro ou último plano?	Em primeiro plano (pelo menos para emoções)	Plano de fundo
7. Influência em cognição: Quanto eles colore o que vemos e pensamos?	Efeito limitado	Efeito generalizado (congruência de humor")
8. Conexão com o comportamento: quanto são motivadores?	Motivadores diretos	Conexão indireta

Tabela 2- Características das emoções e humor. FONTE: KREBS, 2017, p. 1422, tradução livre.

Mesmo que não possamos atribuir humores a paisagens e construções, atmosfera é o caráter das paisagens dependente de sua fisionomia, clima e história, e o último fenômeno presente em *Stimmung*. Krebs (2017) cita o estudo do psiquiatra Ulrich Gebhard sobre comportamento infantil, que afirma que crianças de até 12 anos não diferenciam de forma satisfatória seres cientes (animais e humanos) de não dotados de consciência (nuvens, mesas etc.) e este traço nos acompanha em parte na vida adulta, o que nos leva a dotar paisagens de humores, por exemplo. Porém, para o autor, este traço, provem mais que nada, dos fenômenos de “projeção” e “metáfora”. - Pelo viés de percepção das atmosferas pela projeção, considera-se atmosferas identificáveis através de experiências e com tom perceptivo e afetivo (o caráter pacífico da paisagem é experimentado não como um estado de espírito inerente à

⁴⁴ “ Given their integrating function, moods can be regarded as the affective counterparts to reason. Just as reason overcomes the one-sidedness and often tyranny of particular standards of rationality (e.g. instrumental or moral rationality) and goes for an ball things considered holistic judgement, moods may overcome the restricted agenda and often dominance of particular emotions and establish a balanced affective synthesis.”

paisagem, independentemente de nós mesmos, mas contínuo com nossa própria paz); porém este modelo não abrange o fenômeno identificável de atmosferas coletivas que conflitam com as individuais, nele é somente possível perceber o caráter pacífico de uma paisagem se nos encontrássemos em uma atmosfera plena e receptiva. Por fim, o modelo metafórico, segundo Krebs (2017), é o que mais se adequa ao fenômeno da percepção das atmosferas: segundo este, muito similar ao modelo projetivo, usamos a projeção para associar metaforicamente uma realidade à outra percebida previamente. Este modelo possibilita explicar como consideramos enigmático o sorriso de Mona Lisa, não como no seu sentido literal, de pigmentação sobre um quadro; e assim como se dá o entendimento do “mundo vida”, não de forma literal, mas dotado de seu significado metafórico embutido.

Já Griffero (2014) associa nossa percepção atmosférica à ideia de *affordances*⁴⁵: nossa capacidade de interpretar coisas ou quase-coisas conforme as características nela empregadas, de forma intuitiva. “Uma fruta diz: “Coma-me”; a água diz: beba-me; o trovão diz: “Tema-me” e a mulher diz: “Ame-me”. Este é o chamado “personagem de demanda”, ou “personagem de convite” e “valência”, do nosso ambiente, um personagem que não muda completamente de acordo com a necessidade ou a intenção do ator e existe às vezes, mesmo que seja não percebido.” (GRIFFERO, 2014, p.1, tradução livre)⁴⁶. Para o autor, as atmosferas são como qualidades-pontes, fundada de uma comunicação corpórea entre objeto e sujeito, e a possibilidade de um sujeito gerador produzir atmosferas é limitada, já que a ele só cabe trabalhar com elementos existentes. Abraçando a indefinição ontológica do conceito, Griffero delinea sua abordagem como a experiência sensorial chave para a compreensão da expressão qualitativa do entorno; definindo as atmosferas como quase-coisas, e utilizando as primeiras impressões pré-analíticas do que nos rodeia para entendê-las. Por meio de síntese passiva, em grande parte intersubjetiva e holística, que precede a análise e influência desde o início a situação emocional do percebedor, resistindo, além disso, a qualquer tentativa consciente de adaptação projetiva.

⁴⁵ Termo inglês, sem tradução no português, que significa a qualidade de um objeto que permite ao indivíduo identificar sua funcionalidade sem a necessidade de prévia explicação.

⁴⁶ “ (...) a fruit says, “Eat me”; water says, “Drink me”; thunder says, “Fear me”, and woman says, “Love me”. This is the so-called “demand character”, or “invitation character” and “valence”, of our environment, a character that doesn’t completely change according to the need or the intention of the actor and exists sometimes even if it is not perceived.”

“Mas o que é de extrema importância, especialmente na arquitetura, não mais concebido apenas como uma arte visual, mas como uma arte de convite e promessa, é que a percepção atmosférica é direta e deambulatória, cinestésica e afetivamente envolvente, sinestésica ou pelo menos polimodal: um tipo de “visão periférica desfocada” (como diz Pallasmaa) que muitas vezes facilitamos o fechamento dos olhos e cujo resultado é um ser holístico e emocional no mundo (...). Nesse sentido, perceber uma atmosfera significa sempre co-perceber nossa situação corporal afetiva e averiguar como nos sentimos em determinado lugar.”⁴⁷ (GRIFFERO, 2014, tradução livre).

Para Griffero (2014) não é como se as atmosferas fossem um terceiro elemento entre o objeto e o sujeito, nem como se fossem somente a forma com que um sujeito interpreta um objeto, as atmosferas são uma situação jubilosa, na qual o sujeito e o objeto não são partes independentes: o objeto ou situação comunica o que é de sua natureza e o sujeito percebe, respondendo sensorialmente. Se não fosse de certa forma natural que a cor vermelha representasse perigo, evolutivamente uma cobra não teria vantagens em ser vermelha, já que, somente pela experiência, outros animais a iriam respeitar e nada alteraria na possibilidade de sobreviver como espécie, assim, mais válido seria ser mimética no ambiente natural. Também se as atmosferas só fossem compreendidas por metáforas, geradas por experiências anteriores, a maioria das crianças não reconheceria uma linguagem corporal ameaçadora, por exemplo. A visão de Griffero é compartilhada pelo arquiteto Peter Zumthor e pelo teórico Juhani Pallasmaa, que encontram explicações mais fisiológicas para nossas respostas perceptivas dos espaços, enquanto o modelo metafórico de Krebs oferece uma lógica vinculada à capacidade cognitiva e de acúmulo de conhecimento pela experiência para explicitar este fenômeno. Nenhuma das visões, porém, é excludente; pelo contrário, cada modelo explanatório parece complementar um fenômeno não bem explicado pelo outro modelo.

⁴⁷ “But what is of outmost importance, especially in architecture, no more conceived only as a visual art but as an art of invitation and promise, is that atmospheric perception is direct and deambulatory, kinaesthetic and affectively engaging, synaesthetic or at least polymodal : a kind of «peripheral unfocused vision» (as Pallasmaa says) that often we facilitate closing a bit our eyes and whose outcome is a holistic and emotional being-in-the-world(...) . In this sense to perceive an atmosphere always means to co-perceive our affective corporeal situation and to ascertain how we feel in a certain place.”

3.1.1 Formas de experiencição das atmosferas

Segundo Krebs (2017, p. 1428) existem quatro formas de experiencição das atmosferas: percepção, empatia, compaixão, modificação. A percepção é a forma passiva de se compreender a atmosfera de uma paisagem ou construção, porém ainda encontrar-se afetivamente neutro, apenas como constatação do afeto presente. A empatia, no entanto, é a capacidade de compreender emocionalmente uma pessoa ou objeto, sem, no entanto, obrigatoriamente compartilhar este sentimento. “Como o exemplo da crueldade deixa claro, a empatia ocupa uma posição intermediária entre percepção e simpatia. Pessoas cruéis não são simpáticas ao sofrimento de suas vítimas, mas ainda precisam de empatia para aproveitar plenamente a sua dor.” (KREBS, 2017, p. 1428, tradução livre)⁴⁸. Ao nos movermos com a atmosfera de uma paisagem e a compartilharmos estamos nos solidarizando, isto é, nos tornando simpáticos e nos emocionando em um sentido pleno, tanto de uma forma corporal, cognitiva e comportamental. Já a infecção, relevante para bem-estar e saúde mental, não é um fenômeno estético, mas a forma de se sentir influenciado por uma atmosfera, de forma emocional passiva e sutil.

Existe o desconforto corporal gerado por uma passagem musical fora de ritmo ou uma porta baixa, ao mesmo tempo que o proporcional e aparentemente coerente esteticamente gera conforto, e isto não diz respeito a um efeito causal e sim à qualidade da própria experiência. Porém, este prazer segundo Krebs não consegue sobrepor a um estado emocional negativo, é necessário para sua contemplação estar absorto na atividade a ponto de esquecer preocupações diárias. Isto é, entrar em ressonância com a fonte de prazer estético e responder a ela, no sentido da simpatia.

“A ressonância estética não é apenas uma preferência subjetiva, como provam os guias de viagem e a crítica de arte. O desejo de beleza é uma constante antropológica. Cumprir esse desejo de uma forma ou de outra é uma parte importante da boa vida humana. Como a moralidade exige respeito pelo essencial

⁴⁸ “As the example of cruelty makes clear, empathy occupies an intermediate position between perception and sympathy. Cruel people are not sympathetic to the suffering of their victims, but they still need empathy in order to fully enjoy their victims’ pain.”

da boa vida de todos os seres humanos, conservar a beleza é uma obrigação moral.”
(KREBS, 2017, p. 1432, tradução livre).⁴⁹

A questão estética sobre nossa atração pelo belo passou da resposta clássica da busca pela simetria, harmonia, para o enfoque no sujeito que experiencia (KREBS, 2017). Mas o belo não é necessariamente atmosférico, muito menos o contrário é verdadeiro. Há vários tipos de atmosferas, que servem a diversos propósitos, sendo a intenção atmosférica em uma construção relativa menos ao belo e mais a adequabilidade.

Por fim, o mote para a filosofia estética é o propósito de produzir sensações e, para isso, faz-se o paralelo entre as artes plásticas e as paisagens (que nos emocionam com suas qualidades naturais). Krebs compara paisagens com arquitetura, como forma de relacionar o potencial atmosférico em ambos, em detrimento a outras formas de artes:

“Primeiro, ambos literalmente nos contêm; eles não estão posicionados de frente para nós e são enquadrados como quadros em uma parede (o que, novamente, aumenta o efeito imersivo). Em segundo lugar, a beleza de ambos é do tipo expressivo e não representacional. Terceiro, o sublime é mais comum em nosso ambiente natural e arquitetônico do que na arte. Em quarto lugar, a arquitetura e as paisagens são mais facilmente acessíveis do que a maioria das artes; você não precisa saber tanto para apreciá-los esteticamente. Quinto, ambos são públicos, ou pelo menos não estão escondidos na esfera privada; muitas vezes você não pode evitá-los. Sexto, ambos são localizados; eles não podem ser movidos como fotos ou livros, e isso os torna especialmente vulneráveis ao que os rodeia. Em sétimo lugar, a beleza de ambos é amplamente funcional; pressupõe que eles cumprem sua função, mas sua beleza reside principalmente na forma como o resíduo, que não é determinado pela função, é formado (isso é mais verdadeiro da arquitetura do que das paisagens: enquanto muitos edifícios são definidos por suas funções, paisagens são geralmente

⁴⁹ “Landscapes and buildings are beautiful in the broad sense when they invite and reward intrinsic sympathetic attention or resonance. Their appeal is not limited to some of us, but open to all. Aesthetic resonance is not just a subjective preference, as travel guides and art criticism prove. The desire for beauty is an anthropological constant. Fulfilling this desire in one way or another is an important part of the good human life. As morality requires respect for the essentials of the good life of all human beings, conserving beauty is a moral obligation.”

individualizadas por suas atmosferas). E oitavo, ambos podem nos fazer sentir em casa no mundo.” (KREBS, 2017, p. 1433, tradução livre).⁵⁰

⁵⁰ “Architecture comes close to landscapes in this respect without sharing all its attributes (no wind, no rain, no sunshine etc.).³² Nevertheless, architecture and landscapes do share many other specific features. Let me mention eight more. First, both literally contain us; they are not positioned opposite us and framed like pictures on a wall (which, again, increases the immersive effect). Second, the beauty of both is of the expressive rather than the representational kind. Third, the sublime is more common in our natural and architectural environment than it is in art. Fourth, architecture and landscapes are more easily accessible than most art; you do not have to know that much in order to enjoy them aesthetically. Fifth, both are public, or at least not hidden away in the private sphere; you often cannot avoid them. Sixth, both are localized; they cannot be moved around like pictures or books, and this makes them especially vulnerable to what is around them. Seventh, the beauty of both is largely functional; it presupposes that they fulfill their function, but their beauty resides mainly in the way the residue, which is not determined by function, is formed (this is more true of architecture than of landscapes: while many buildings are defined by their functions, landscapes are usually individuated by their atmospheres). And eighth, both can make us feel at home in the world.”

4 PRINCÍPIOS PROJETUAIS EMPREGADOS EM ESPAÇOS ATMOSFÉRICOS

“A atmosfera é um fator fundamental da percepção humana, isto é, da maneira pela qual as pessoas percebem imediatamente onde estão. Elas moldam o ser-no-mundo de uma pessoa, as relações com os ambientes, com as outras pessoas, com as coisas e com as obras de arte.” (BÖHME, 2017, p. 70, tradução livre).⁵¹ É fundamental, portanto, ao exercício arquitetônico, e o espaço projetado, mais que somente construção (resultante da técnica e materialidade disponível), a espacialização da dinâmica social e cultural, além de fruto dos anseios do arquiteto; e, uma forma de comunicação entre o arquiteto projetista e os usuários.

A forma de arte da escultura, pintura, música, cinema e arquitetura são todos modos específicos de pensamento. Eles representam modos de pensamento sensorial e encarnam características do seu meio artístico particular. Arquitetura é um modo existencial e metafísico de filosofar através do espaço, da matéria, da gravidade, da escala e da luz (PALLASMAA, 2007, p. 771, tradução livre).⁵²

A relação entre atmosferas e arquitetura se dá pela necessidade de experimentar através da presença corporal os espaços. Isto é, mesmo que a linguagem padrão para se entender projetos e planejar construções seja por meio de desenhos técnicos e imagens, a compreensão dos espaços não é satisfatória quando apenas representada em duas dimensões (desenhos e fotos por exemplo). A movimentação no espaço é o que permite mudanças de perspectivas, e composição de experiências que em conjunto compõem a sensação global da construção. “Os edifícios acentuam e focalizam a sensação de espaço, implicam sugestões de movimento, transmitem experiências de estreiteza ou expansividade e articulam o próprio espaço como uma extensão” (BOHME, 2017, p. 75, tradução livre)⁵³. Além da matéria, não-objetos também podem configurar atmosferas, como é o caso da luz e do som. “A luz que

⁵¹ “Atmosphere is therefore a fundamental fact of human perception, that is, of the way in which people sense at once where they are, through their disposition. Seen in this way, atmospheres shape a person’s being-in-the-world as a whole: the relationships to environments, to other people, to things, and to works of art. That is why atmospheres are extraordinarily significant for the theory and practice of architecture.”

⁵² “The artform of sculpture, painting, music, cinema and architecture are all specific modes of thinking. They represent modes of sensory and embodied thinking characteristic to the particular artistic medium. Architecture is a mode of existential and metaphysical philosophizing through the means of space, matter, gravity, scale and light.”

⁵³ “Buildings accentuate and focus the sense of space, they entail movement suggestions, they convey experiences of narrowness or expansiveness, and they articulate space itself as an expanse.”

preenche um espaço pode torná-lo sereno, flutuante ou sombrio, festivo ou caseiro. A música que permeia um espaço pode torná-lo opressivo, energizante, compacto ou fragmentado. Experimenta-se o caráter de tais espaços através da disposição que eles transmitem. E com isso, voltamos à atmosfera.” (BÖHME, 2017, p 76, tradução livre)⁵⁴.

Böhme (2017) define os geradores de atmosferas (até mesmo não-físicos como luz e som) em três grupos: impressões de movimento; sinestesia; e características sociais. O termo “impressões de movimento” remete essencialmente a sugestões espaciais, de volume, carga ou particularmente como aperto e expansividade do espaço na presença corporal. Sinestesia diz respeito às qualidades sensórias pertencentes a múltiplos campos (som agudo, azul frio, luz quente e assim por diante) e dá possibilidade de produzir uma mesma atmosfera desejada por diferentes meios. Por fim, as características sociais -são o caráter da percepção de alguns tipos de atmosferas, por exemplo atmosfera caseira, confortável, que é culturalmente específica, isto é, o que é chamado de confortável pode variar entre culturas pois depende de convenções culturais específicas. Porém, Griffero (2014) alerta para a não superestimação da variabilidade receptiva (cultural, histórica e individual):

“Se a cultura é concebida aqui não como uma coleção de representações mentais residentes no cérebro, mas como algo que cresce no corpo sentido, dando origem a uma capacidade de resposta particular também a certas atmosferas do ambiente, essas atmosferas parecem ser relativamente invariáveis independentemente das diferentes reações que podem gerar. O impressionante hall de entrada de uma grande instituição bancária, por exemplo, expressará uma atmosfera de poder para aqueles que se aventurarem em busca de um empréstimo (daí talvez o impulso de sair do centro da sala para se refugiar em cantos) enquanto, ao contrário, expressará uma atmosfera de orgulho do pertencimento de um empregado com forte espírito de grupo. O que gera as duas atmosferas (inquietação e orgulho) é ainda a “mesma” qualidade sentimental-espacial da vastidão solene, só que por razões óbvias o primeiro caso ama um espaço estreito e ordinário enquanto o segundo ama o vasto e solene. Em suma, “todos os homens em geral sentem essas

⁵⁴ “The light that fills a space can make it serene, buoyant or gloomy, festive or homely. The music that pervades a space can make it oppressive, energizing, compact or fragmented. One experiences the character of such spaces through the disposition they impart. And with that, we have come back to atmosphere.”

qualidades, mesmo que um sinta-se bem e outro não”.⁵⁵ (GRIFFERO, 2014, p. 9, tradução livre).

4.1 MÉTODO PARA DEFINIÇÃO DAS ESTRATÉGIAS PROJETUAIS ESSENCIAIS ÀS ATMOSFERAS AFETIVAS

Como afirmado no capítulo 1, item 1.5, foram selecionados três trabalhos teóricos que procuram desvelar quais seriam os princípios projetuais encontrados em espaços detentores de qualidades emocionais atmosféricas marcantes e de comprovada apreensão coletiva. O livro “Atmosferas” de Peter Zumthor inicia com perguntas de pesquisa e as relaciona com um pressuposto, que a qualidade arquitetônica é diretamente relacionada à atmosfera do ambiente:

“O que é no fundo a qualidade arquitetônica? (...) Qualidade arquitetônica – para mim – não significa aparecer nos guias arquitetônicos ou na história da arquitetura ou ser publicado... Qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra. Mas porque diabo me tocam estas obras? E como posso projetar tal coisa? (...) Como podem se projetar coisas assim, que têm uma presença tão bela e tão natural, que me toca sempre de novo. Uma denominação para isto é a atmosfera.” (ZUMTHOR, 2009, p. 11).

No decorrer do livro, Zumthor estabelece quais elementos, em sua opinião, geram as atmosferas percebidas nos ambientes e, sendo um arquiteto reconhecido mundialmente, as estratégias por ele evidenciadas têm legitimidade. Em observação ao seu próprio fazer projetual, o autor sugere nove abordagens que o movem na criação de atmosferas:

⁵⁵ “ If culture is conceived here not as a collection of mental representations residing in the brain but as something that grows in the felt-body, giving rise to a particular responsiveness also to certain atmospheres in the environment, these atmospheres seem to be relatively invariant in regard to the different reactions that they can lead to. The impressive entrance hall of a major banking institution, for example, will express an atmosphere of power for those who venture there in search of a loan (whence perhaps the impulse to leave the centre of the room to take refuge in protective nooks and crannies) while expressing, on the contrary, an atmosphere of proud belonging for an employee who has developed a strong esprit de corps. What generates both atmospheres (uneasiness and pride) is still the “same” spatial-sentimental quality of solemn vastness, only that for obvious reasons the former loves a narrow and ordinary space while the latter loves the vast and solemn one. In short, «all men overall feel these position-qualities, even though one feels good and another does not .”

1. O corpo na arquitetura: A percepção da matéria dos objetos em uma obra arquitetônica. O comportamento desta em relação a um corpo, como massa, membrana, invólucro, cuja a materialidade altera a percepção do espaço sentido.
2. A consonância dos materiais: As qualidades intrínsecas e sujeitas à escala de cada material utilizado na obra, e a forma como um material dialoga com outros. Observar a forma com que os materiais soam, interagem (o cedro macio e o concreto rígido, por exemplo) e reagem às condicionantes de contexto (luz, paisagem).
3. O som do espaço: Os espaços funcionam como grandes instrumentos musicais, e os sons produzidos têm relação com a sua forma, função, com as superfícies dos materiais e a maneira de fixá-los. A forma com que os edifícios soam comunica com a memória afetiva do usuário.
4. A temperatura do espaço: Os espaços possuem uma temperatura, e ao projetar deve-se prever formas e materiais para alcançar a sensação da temperatura almejada, tanto física como psicológica.
5. As coisas que me rodeiam: Os ambientes vivenciados são preenchidos com objetos e coisas do cotidiano, acumuladas ao longo dos anos, e que possuem um forte vínculo com as experiências vividas pelos indivíduos. Não se têm um controle preciso de como estes objetos serão, a que usos serão destinados, nem de suas quantidades. No entanto, é possível produzir espaços que condigam com os usos e pessoas que os habitarão.
6. Entre a serenidade e a sedução: A vivência da arquitetura é espacial e temporal. Portanto, é possível trabalhar com o percurso ou com os espaços de forma a, por vezes, conduzir o usuário e, em outras, seduzi-lo e deixá-lo deambular, criando polos de tensão. Pode-se planejar inflexões no tempo ao longo da vivência e dos percursos que o objeto arquitetônico oferece.
7. A tensão entre interior e exterior: O trabalho da arquitetura, ao recortar e delimitar um local no mundo, delimita um interior e um exterior, criando gradações de privacidade.
8. Degraus da intimidade: A forma de se comunicar em relação ao seu tamanho, dimensão, escala e massa/peso. A relação entre a proporção corporal, as dimensões dos espaços, e a apropriação emocional – grandes espaços ou construções podem intimidar ou envaidecer, por exemplo.

9. A luz sobre as coisas: O Trabalho da luz e da sombra de forma intencional, observando como as superfícies dos materiais se comportam, refletem e absorvem a luz. A luz natural pensada como um elemento catalizador de emoções.

Em complemento a estes elementos, Zumthor propõe outros três, considerados por ele mais subjetivos e pessoais. “A arquitetura como espaço envolvente” se traduz na obra de arquitetura como espaço que comporta a vida das pessoas e é pensada como parte afetiva do cotidiano; a “harmonia”, remete ao fato de a arquitetura ser uma arte para ser utilizada, e que deve encontrar sua essência no usuário (a harmonia entre lugar, utilização e forma); e por fim, “a forma bonita”, que mesmo não sendo um objetivo inicial deve ser resultado de todas as outras condicionantes citadas, se não o for, volta-se ao início do processo, para que a forma também emocione.

As abordagens sugeridas pelo autor são extremamente pessoais e dificilmente apreendidas, já que poucas pessoas possuem a sensibilidade espacial de Zumthor, por isto, optou-se por analisar outros autores, equilibrando uma abordagem metodológica baseada em apurada percepção e análise dos sentidos corporais com estratégias mais simples, de fácil apreensão.

A pesquisadora Natalia Bula (2015) elaborou um método para analisar a percepção atmosférica em dois estudos: a Capela de Santo Inácio, de Steven Holl, e a Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer; para o trabalho de dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, pela Universidade Federal de Santa Catarina, “Arquitetura e fenomenologia: qualidades sensíveis e o processo de projeto”, de 2015. Para isto, delimitou formas de compreender o ambiente construído: 1. Conexão com o lugar - ancoragem; 2. Espaço e tempo - movimento; 3. Material e imaterial - qualidades sensíveis; e atmosfera. Esta categorização provém da síntese da leitura do livro “Compreendendo a arquitetura: cartilha da arquitetura como experiência”, de 2012, dos autores Robert McCarter e Juhani Pallasmaa, que fazem descrições ilustradas de percursos percorridos em 72 edifícios, elaborando teorias sobre a apreensão do espaço vivenciado. Os edifícios são descritos a partir de doze categorias distintas: 1. Espaço - espaço existencial e arquitetônico; 2. Tempo - o espaço do tempo; 3. Matéria - matéria, tangibilidade e tempo; 4. Gravidade - força, forma e estrutura; 5. Luz - materialidade e funcionalidade da luz; 6. Silêncio - a voz silenciosa da arquitetura; 7. Habitar - arquitetura,

habitação e lar; 8. Lugar - espaço da memória; 9. Ritual - a forma do ritual; 10. Memória - memória e cotidiano; 11. Paisagem - a paisagem interiorizada e 12. Lugar - o poder do lugar.

Por fim, o trabalho de dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, “Atmosferas arquitetônicas: projeto e percepção na obra de Peter Zumthor”, 2015, da pesquisadora Leila Guilermino, que elabora oito princípios projetuais identificados em obras de arquitetura e que levam a composição de atmosferas arquitetônicas; para posteriormente observar estes princípios em dois projetos de Peter Zumthor, utilizando a observação direta. São eles: 1. A ênfase do vínculo com o lugar - história, geografia, símbolos e cultura expressos na arquitetura - o corpo condicionado ao espaço; 2. A percepção do macro pelo micro; 3. A tectônica - técnica e significado; 4. O percurso como elemento de construção de sentido; 5. Iluminação - uma associação entre técnica e poesia; 6. Os contrastes como catalizadores da percepção; 7. A paisagem como fonte de vínculo; 8. A materialidade - matéria e seus significados e 9. O ritmo e o som - produzidos pelo espaço, percebidos no corpo.

É possível perceber que os vários autores têm convergências muito fortes nas unidades de análise adotadas e que, muitas vezes, a diferença entre os tópicos é o título empregado, utilizando em realidade as mesmas significantes; ou que, para uns as estratégias de experimentação espacial aparecem fragmentadas em subtópicos, enquanto outros autores trabalham unificando-as. Aqui, como síntese dos tópicos, foram usadas estas significantes, descritas como síntese na tabela 03, como recortes e unidades de análise, atributos necessários para que uma obra cause emoção, e os explicados em seguida:

AUTOR E OBRA		ABORDAGENS NA CRIAÇÃO DE ATMOSFERAS	
Peter Zumthor (Atmosferas, 2009)	1.O corpo na arquitetura		
	2.A consonância dos materiais		
	3.O som do espaço		
	4.A temperatura do espaço		
	5.As coisas que me rodeiam		
	6.Entre a serenidade e a sedução		
	7.A tensão entre interior e exterior		
	8.Degraus da intimidade		
	9.A luz sobre as coisas		
	*A arquitetura como espaço envolvente		
	*Harmonia		
	*A forma bonita		
Robert McCarter e Juhani Pallasmaa (Compreendendo a arquitetura: cartilha da arquitetura como experiência, 2012)	1. Espaço - espaço existencial e arquitetônico		
	2. Tempo - o espaço do tempo		
	3. Matéria - matéria, tangibilidade e tempo		
	4. Gravidade - força, forma e estrutura		
	5. Luz - materialidade e funcionalidade da luz		
	6. Silêncio - a voz silenciosa da arquitetura		
	7. Habitar - arquitetura, habitação e lar		
	8. Lugar - espaço da memória		
	9. Ritual - a forma do ritual		
	10. Memória - memória e cotidiano		
	11. Paisagem - a paisagem interiorizada		
	12. Lugar - o poder do lugar		
Natalia Bula (Arquitetura e fenomenologia: qualidades sensíveis e o processo de projeto, 2015)	1. Conexão com o lugar - ancoragem		
	2. Espaço e tempo - movimento		
	3. Material e imaterial - qualidades sensíveis; e atmosfera		
Leila Guilhermino (Atmosferas arquitetônicas: projeto e percepção na obra de Peter Zumthor, 2015)	1. A ênfase do vínculo com o lugar - história, geografia, símbolos e cultura expressos na arquitetura - o corpo condicionado ao espaço		
	2. A percepção do macro pelo micro		
	3. A tectônica - técnica e significado		
	4. O percurso como elemento de construção de sentido		
	5. Iluminação - uma associação entre técnica e poesia		
	6. Os contrastes como catalizadores da percepção		
	7. A paisagem como fonte de vínculo		
	8. A materialidade - matéria e seus significados		
	9. O ritmo e o som - produzidos pelo espaço, percebidos no corpo		

Conexão com o contexto físico e cultural



Comunicação do objeto com o indivíduo



Corpo e o espaço



Tempo no espaço



Tabela 3- Método para definição das unidades de análise com base (AUTORA, 2019).

1. Conexão com o contexto físico e cultural - Criação de fonte de vínculo e pertencimento, espaço de memória e cultura, trabalho com gradações de privacidade, comunicação com a paisagem e abrigo da vida cotidiana;
2. Comunicação do objeto com o indivíduo - Diálogo entre as características do objeto, obra, em relação a beleza, técnica, tamanho, dimensão, a escala, massa/peso, e o usuário;
3. Corpo e o espaço - Percepção da materialidade pelos sentidos: o tato, o som do espaço, a temperatura, a luz;
4. Tempo no espaço - Movimento pelo espaço, o percurso na construção do sentido e contrastes como inflexões no tempo;

Basicamente a amarração narrativa dos elementos acima citados constitui a forma como se percebe a atmosfera espacial, possibilitando a criação do “lugar”, setorização do

mundo que identificamos e nos aproximamos emocionalmente. Nestes tópicos estão embutidas as características citadas por Böhme (2017): conexão com o contexto físico e cultural estão presentes as 1. “características sociais”; o tempo no espaço tenta elucidar as 2. “impressões de movimento”; e, por fim, 3. “Sinestesia” abarca tanto comunicação do objeto com o indivíduo como corpo e o espaço- sendo que diferença entre estes dois tópicos é a relação de distanciamento entre o sujeito e o material/ambiente percebido em cada um deles.

4.1.1 Conexão com o contexto físico e cultural

A arquitetura, como construção material do pensamento (fruto da sociedade e cultura), comunica-se com a comunidade usando padrões espaciais reconhecíveis. Esta releitura não é uma narrativa fabricada, tampouco baseada em um profundo estudo antropológico, mas reconhecida pela vivência cotidiana (PALLASMA, 2007b). O contexto de inserção de uma obra, em tempos pré-industriais, dava condicionantes determinadas e irrefutáveis, que correspondiam aos materiais disponíveis, técnica, mão de obra e forma de trabalho, clima, estrutura sociocultural. As respostas espaciais em dadas a estas condicionantes, muitas vezes, de tão fortes e únicas, passam de apenas uma tradição construtiva para a formação de uma tipologia arquitetônica ou arquitetura vernácula.

“A tradição é principalmente um sistema não-consciente que organiza e mantém um senso de historicidade, contexto, coerência, hierarquia e significado no constante fluxo da cultura. Uma coerência de tradição é criada pelo firme fundamento da cultura, não por quaisquer características ou ideias singulares e isoladas.”⁵⁶(PALLASMA, 2012, p. 20, tradução livre).

Nas fotos abaixo, a primeira do pátio interno da casa do arquiteto Osvaldo Navarro, feita com troncos de eucalipto reaproveitados dos antigos postes de luz da Copel, é uma leitura da forte tradição da região de Curitiba em construções de madeira. Depois da construção da casa Navarro iniciou-se um ciclo de construções utilizando troncos de eucalipto e materiais reaproveitados em parques na cidade, o que hoje já virou marca de identidade da arquitetura pública produzida pela Secretaria do Meio Ambiente de Curitiba, como visto na

⁵⁶ Tradition is mostly a non-conscious system that organises and maintains a sense of historicity, context, coherence, hierarchy and meaning in the constant forward flow of culture. A coherence of tradition is created by the firm foundation of culture, not by any singular and isolated characteristics or ideas.

segunda imagem, com a Universidade Livre do Meio Ambiente. É visível como as construções fazem de seu mote a comunicação da obra com a natureza, e trazem em si uma linguagem regional muito particular.



Figura 10- Casa Osvaldo Navarro. FONTE: Autora (2018) / Figura 11- Universidade Livre do Meio Ambiente, Curitiba. FONTE: Fernando Moleta (2015).⁵⁷



Figura 12- Vista de uma residência, Quinta da Malagueira, Évora, conjunto habitacional obra do arquiteto Álvaro Siza em Portugal. / Figura 13- Rua da Quinta da Malagueira, Évora, conjunto habitacional. FONTE: Website do fotógrafo Juan Rodriguez.⁵⁸

Nas figuras 12 e 13, o arquiteto Álvaro Siza mantém a continuidade tipológica do tecido antigo de Évora neste conjunto de habitação social. Assim como as casas da região, o conjunto ajusta-se a topografia e cria ondulações. A simplicidade desta obra, que parece até mesmo fruto de uma tipologia vernácula, faz a base para a vida cotidiana dos moradores e

⁵⁷ Arquivo pessoal

⁵⁸ Disponível em <http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos>.

pertence com naturalidade à paisagem. Já nas figuras 14 e 15, das piscinas de Leça, a obra combina-se à formação natural sem ofuscá-la, e o vínculo se dá pela direta associação da obra com os elementos da paisagem. Este projeto e obra enfatiza o potencial existente do “lugar” pelo contraste entre construído e natural, mas de forma tão pontual e respeitosa que a arquitetura se apresentar como inerente ao local.



Figura 14- Complexo de Piscinas de Leça. A praia Leça de Palmeira está localizada no litoral de Matosinhos, em Portugal, obra de Álvaro Siza. / Figura 15- Detalhe do complexo. FONTE: Por Fernando Guerra, website archdaily.⁵⁹

Identidade e senso de lugar, são dois dos tópicos altamente relevantes na criação de atmosferas; já que permitem a sensação de segurança mental necessária a apropriação espacial. O lugar é como um recipiente que contém eventos através dos quais, com o passar dos anos, as experiências coletivas, consideradas importantes e essenciais, marcam o espaço. “A estrutura de um lugar não é uma condição fixa e eterna. A identidade dos lugares é sempre definida e redefinida devido à evolução contínua ao longo da história.” (PARSAEE et al, 2015).

4.1.2 Comunicação do objeto com o indivíduo

A apreensão das atmosferas perpassa desde a percepção geral de um ambiente ou objeto até a atenção aos detalhes, dos materiais e do desenho arquitetônico expresso na obra; mas é pela percepção total e simultânea dos elementos que assimilamos as atmosferas. Por isso, por vezes, uma edificação que, apesar de bela em sua forma, ou que possua uma

⁵⁹ Disponível em < <https://www.archdaily.com.br/br/796349/as-piscinas-de-mares-de-leca-da-palmeira-de-alvaro-siza-vieira-completam-50-anos>>.

materialidade exótica e bem trabalhada, pode acabar por não nos tocar, enquanto outras de aparente simplicidade têm todos os elementos necessários à evocação da emoção.

Na casa das imagens abaixo, do arquiteto Shigeru Ban, podemos observar que os materiais de invólucro, mesmo tão sólidos quanto quaisquer outros materiais de fechamento, difundem os elementos estruturais em pilares muito finos e inundam o ambiente com luz difusa, gerando uma atmosfera de leveza, uma qualidade etérea. Na descrição do arquiteto, por solicitação do cliente a casa “fornece o mínimo de privacidade para que os membros da família não sejam isolados uns dos outros, que dá a todos a liberdade de ter atividades individuais em uma atmosfera compartilhada, no meio de uma família unificada”.



Figura 16- Naked house, Kawagoe, Japan, do arquiteto Shigeru Ban. / Figura 17- Vista nível observador Naked House. FONTE: Por Hiroyuki Hirai, na revista online archeyes.⁶⁰

Já o efeito da espacialidade da Pinacoteca, do cidade de São Paulo, do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (figura 18 e 19), é exatamente o oposto da casa acima. A claraboia instalada no pátio desta obra, pela incidência de luz sobre as largas paredes de alvenaria descascadas (possibilitando a visão da quantidade de material nelas empregados) ressalta o peso da construção. Além disso, a redução nos elementos decorativos, agora mesclados com a textura do material, presentes no projeto original de Ramos de Azevedo valoriza o ritmo e a escala das aberturas.

⁶⁰ Disponível em < <http://archeyes.com/naked-house-shigeru-ban/> >.

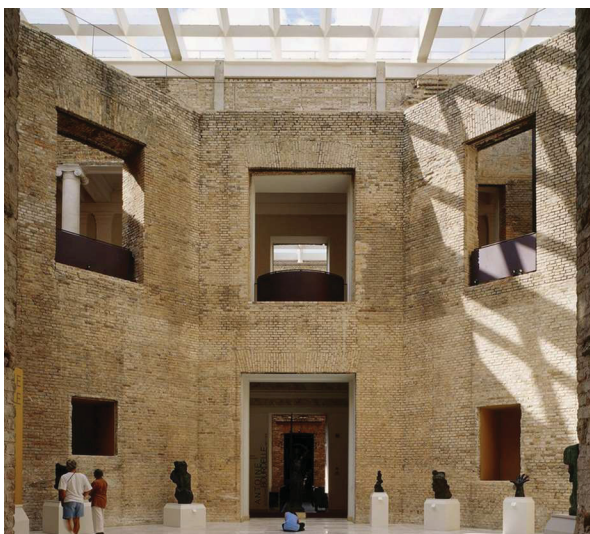


Figura 18- Vista Pinacoteca, São Paulo./ Figura 19- Ático Pinacoteca restauro Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli, Weliton Ricoy Torres. FONTE: Website archdaily.⁶¹

As imagens de arquitetura feitas com fotografias são imagens centralizadas da Gestalt focada; ainda assim, as características de uma realidade de arquitetura parecem depender fundamentalmente da natureza da visão periférica, que envolve o sujeito no espaço. Uma floresta como contexto, um espaço de arquitetura muito rico, oferece amplos estímulos para a visão periférica, e tal meio nos centraliza no próprio espaço. A esfera perceptual pré-consciente, que é experimentada fora da esfera da visão focada, parece ser tão importante existencialmente quanto a imagem focada. De fato, existem evidências médicas que comprovam que a visão periférica tem maior prioridade em nosso sistema perceptual e mental. (...) A visão periférica nos integra com o espaço, enquanto a visão focada nos arranca para fora do espaço, nos tornando meros espectadores (PALLASMA, 2007a, p. 13).

Portanto, pode-se dizer que esta apreensão do macro para o micro, aqui referida, é dada pela visão periférica e é formada por elementos mais generalistas e ordenadores espaciais como o ritmo, o peso do ambiente, a tonalidade geral do espaço, a escala do edifício, a beleza da obra como objeto. São questões de equilíbrio entre elementos gerais, que embasam o entendimento do lugar, que em uma sociedade que cada vez menos valoriza a real experiência, dão lugar à arquitetura focada em um objeto apreendido rapidamente pela visão, ou pelo ângulo da fotografia, mas que, ao ser inserido no cotidiano, não

⁶¹ Disponível em < <https://www.archdaily.com.br/br/787997/pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo-paulo-mendes-da-rocha>>.

corresponde à beleza imagética da foto. A experiência da atmosfera é predominantemente um modo de experiência emotivo e pré-reflexivo (PALLASMA, 2014 a).

Um edifício está sempre relacionado com o lugar, com a paisagem, com características culturais e tradicionais. Penso que é bom conhecer todas essas coisas. Ao pensar num espaço, eu faço-o sempre em relação ao seu ambiente imediato e à paisagem. Só há respostas específicas, nunca universais (ZUMTHOR, 2009).

Como visto no item 2.1 (O homem em relação ao espaço), parte do nosso entendimento sobre as propriedades físicas do mundo (peso, leveza, amplitude, estreiteza, profundidade) é condicionada pela forma com que o corpo se relaciona com a realidade, ou seja: é estabelecida com critérios de proporcionalidade e em relação ao corpo. Nossa condição de andar verticalizado estabelece o “acima” e o “abaixo”, relaciona as propriedades do céu – de onde vem a luz – e da terra – associada à sombra e ao peso. A forma como sentimos nosso peso no espaço – a gravidade – é a fonte primária para entendermos o peso e a leveza; nossa escala corporal é o balizador para considerarmos um ambiente amplo ou estreito. Além da relação física que estabelecemos com o mundo, há também a relação cultural que modifica a forma como uma comunidade entende e reage a características espaciais.

4.1.3 Corpo e espaço

A primazia da visão sobre os outros sentidos é um retrato de como a sociedade atual se comporta, mas possivelmente é também um reflexo do nosso estágio tecnológico, não exitoso em criar realidades virtuais, ou tecnologias de comunicação, que reproduzam com verossimilhança nossa percepção por outros sentidos. Assim, tendemos a hiper-estimular a visão e atrofiar outras formas de percepção, mas só atribuímos realidade ao visualmente percebido quando corroborado em memória pelo olfato, tato, audição e paladar - quando uma fotografia de gastronomia parece bonita é porque existe uma experiência anterior agradável, envolvendo todos os sentidos. A experiência é a amarração de toda a percepção sensorial e, por isso, a madeira é quente quando comparada ao aço, a lembrança do fogo faz de uma madeira avermelhada mais calorosa que outra pálida - a qualidade do material, no caso o calor, é visível pela refletância, caráter tátil, pelo som que emite, pelo cheiro que emana.

Zumthor consegue descrever de maneira muito gráfica a forma sinestésica como ele mesmo percebe as propriedades organolépticas dos materiais; e para fins de projeto, vale-se de testes dos materiais em maquetes, observando suas propriedades e efeitos, para materializar a atmosfera idealizada.



Figura 20- Teste de material e obra acabada, vista do ambiente interno e vista externa da parede de concreto. Capela de Campo Bruder Klaus, Alemanha, projeto do arquiteto Peter Zumthor. FONTE: Revista online thinkingform.⁶²

“O material pode ser pensado em suas diversas possíveis apresentações: pode-se serrar uma pedra, limar, furar, cortar e polir esta pedra em quantidades pequenas ou enormes, expô-la à luz ou à sombra.” (ZUMTHOR, 2009, p. 25). Os fatores históricos e culturais também são influenciadores do entendimento de um material em uma composição. O emprego de técnicas vernáculas, revisitadas em um projeto contemporâneo, é um fator que gera vínculo emocional, podendo até significar um resgate a um aspecto cultural em desaparecimento.

“Os materiais naturais - pedra, tijolo, madeira - permitem nossa visão entre as superfícies e tornam-nos convencidos da veracidade da matéria. Os materiais naturais expressam sua idade e sua história, como também a história de sua origem e do uso humano. Toda a matéria existe num continuum de tempo; a pátina do desgaste acrescenta a experiência enriquecedora do tempo nos materiais de construção. A arquitetura permite-nos compreender a dialética de permanência e mudança, para nos posicionar no mundo, e para nos localizar na continuação da cultura.”⁶³ (PALLASMAA, 2007b, p. 21, tradução livre).

⁶² Disponível em < <http://thinkingform.com/2011/04/26/thinking-peter-zumthor-04-26-1943/>>.

⁶³ Natural materials-stone, brick and wood- allow our vision to penetrate their surfaces and enable us to become convinced of the veracity of matter. Natural materials express their age and history, as well as the story of their origins and their history of human use. All matter exists in continuum of time; the patina of wear adds the enriching experience of time to the materials of construction.

Nossa percepção corporal se dá através dos nossos órgãos receptores e por meio deles julgamos a realidade; assim, a forma como se dá o funcionamento de cada sentido físico também condiciona nossa capacidade de compreender o ser-e-estar no mundo.

O aparelhamento sensorial do homem insere-se em duas categorias que podem ser classificadas mais ou menos como: 1. Os receptores à distância – aqueles que se relacionam com o exame de objetos distantes – os olhos, os ouvidos e nariz. 2. Os receptores imediatos – os empregados para examinar o mundo de perto – o mundo do tato, as sensações que recebemos da pele, membranas e músculos (HALL, 1989, p.50).

4.1.3.1 Visão

A visão é o sensor de distância, que possibilita relacionar objetos e espaços pelo ritmo, escala, forma, luz, cor e proporção, além de permitir a validação das sensações captadas por outros sentidos. A visão é baseada no distanciamento e na colagem de inúmeros pontos de vista, formados pela movimentação no espaço; enquanto a percepção dada pelos outros sentidos requer proximidade e tempo de experiência – o que evolutivamente poderia ser um tanto perigoso. A visão nos dá rápida e genérica apreensão de objetos a uma distância segura; o que como estratégia arquitetônica abre um grande leque de possibilidades, como é possível ver nas figuras 21 e 22, onde o contraste da luz e sombra nas fotos em Beirute modificam a apreensão do espaço da rua.



Figura 21- Contraste entre luz e sombra, fotografia tirada na rua da cidade de Beirute. / Figura 22- Fotografia tirada na rua da cidade de Beirute. FONTE: Fotografo Serge Najjar, revista eletrônica Cultura Inquieta.⁶⁴

4.1.3.2 Tato

A pele é caracterizada por duas camadas de células, a derme, exterior, protetora; e, sob ela, a epiderme, mais espessa. São receptores sensoriais da derme que revelam a sensação de pressão, temperatura, rugosidade, contato e dor. Em última instância, todos os sentidos são recebidos por sistemas originados em variantes da derme (BULA, 2015). Em arquitetura, o tato trabalha em sintonia com a visão e com a memória, já que não há necessidade tocar em todas as superfícies de um ambiente para sentir as impressões dos materiais nele impressos.

⁶⁴ Disponível em: <http://culturainquieta.com/es/foto/item/10925-la-luz-transforma-la-ciudad-de-beirut-en-estas-fotografias-en-blanco-y-negro.html>.

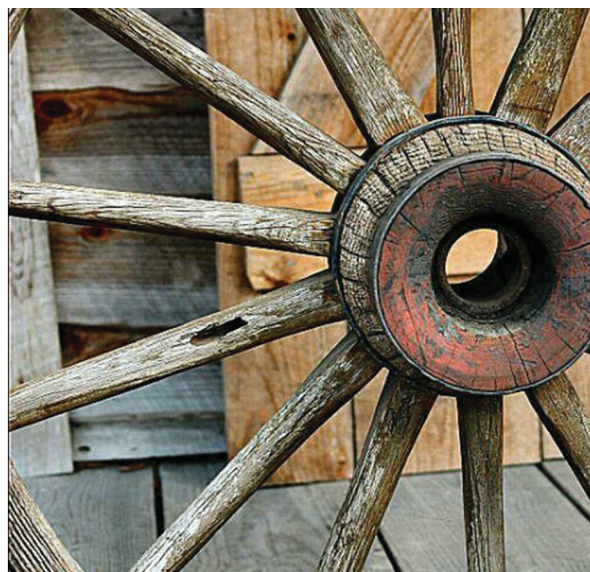
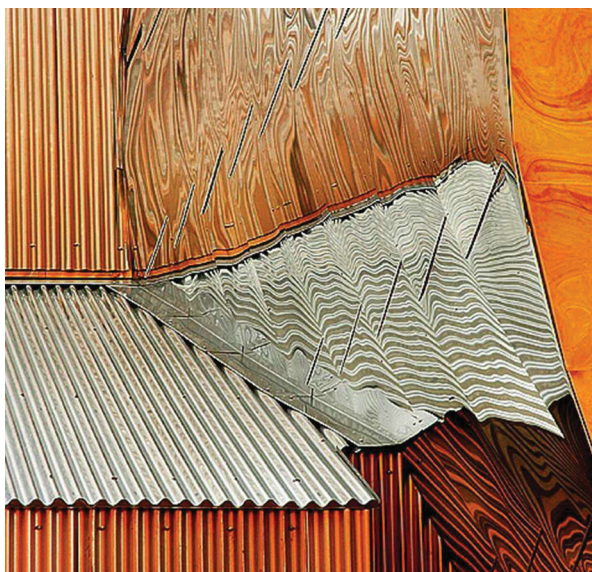


Figura 23- Rugosidade e frieza do aço na obra Stata Center, MIT, do arquiteto Frank Gehry. / Figura 24- Rugosidade e temperatura dos diversos tratamentos e tipos de madeira. FONTE: Gail Sullivan e Paula Showen, website de coletânea de fotografias.⁶⁵

4.1.3.3 Paladar

Tal como o tato, o paladar também se refere à visão. Na primeira infância, na fase oral, os lábios, a boca e a língua são os principais órgãos de prazer e satisfação, além de auxiliar o tato no descobrimento de novas texturas. Das várias experiências de estímulo ao palato é criado um repertório memorial visual; que tende a atuar muito indiretamente nas impressões e, de tão pessoal, não pode ser trabalhado como intenção primordial arquitetônica.

Ao empregar suave e áspero como termos genéricos da dicotomia da arquitetura, consigo preservar melhor as noções de oralidade e tato que estão sob a noção visual. Existe a fome dos olhos, e, sem dúvida, tem havido certo grau de impregnação do sentido da visão, como do tato, pelo impulso oral, que no início tudo abarcava (PALLASMAA, 2007b, p. 56).

A imagem de uma cozinha tradicional mineira, da figura 25, tem provavelmente uma atração visual, ligada à memória coletiva e à memória pessoal, de prazer e conforto para os habitantes de Minas Gerais e região (tanto que a técnica construtiva de fogão de barro mineiro,

⁶⁵ Disponível em < <http://www.betterphoto.com/gallery/dynoGallDetail>>.

mesmo antiga, nunca entrou em obsolescência). No entanto, esta figura, se mostrada a um indivíduo com nenhuma ligação cultural com a região, dificilmente será percebida de forma tão agradável, já que a cozinha da foto não parece higiênica. O palato serve como um aglutinador de memórias visuais, ligadas ao espaço, agradáveis ou não.



Figura 25- Cozinha típica mineira. Fonte: Página rede social restaurante Xapuri.⁶⁶

4.1.3.4 Audição

São diversas as analogias possíveis entre arquitetura e música, isto devido ao fato de que a forma como sentimos o espaço é muito similar com a forma como apreendemos os sons. O barulho, para Straus⁶⁷ (BOLLNOW, 2008), ocorre quando podemos localizar pelo som a fonte sonora, já o espaço sonoro é formado quando o som se desprende de sua fonte, integra e delimita a atmosfera do lugar.

A música, das várias formas de arte, é particularmente atmosférica, e tem um impacto contundente em nossas emoções e estados de espírito independentemente de quão pouco ou muito entendemos intelectualmente as estruturas musicais. Essa

⁶⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/RestauranteXapuri>.

⁶⁷ Erwin Straus (1891, Frankfurt, 1975, EUA) foi um fenomenólogo e neurologista germano-americano, pioneiro na medicina antropológica e psiquiátrica. Alguns de seus trabalhos também podem ser considerados uma versão inicial da neurofenomenologia.

parece ser a razão pela qual muzak ⁶⁸ é comumente usado para criar climas atmosféricos desejados em espaços públicos, shoppings e até mesmo elevadores. A música cria interior atmosférico nos espaços, campos experienciais efêmeros e dinâmicos, em vez de distantes formas, estruturas ou objetos. (...) O fato de a música poder nos levar às lágrimas é uma prova convincente do poder emotivo da arte, bem como da nossa capacidade inata de simular e internalizar estruturas experienciais abstratas, ou mais precisamente, projetar nossas emoções em estruturas simbólicas abstratas.⁶⁹ (PALLASMAA, 2014a, p. 235, tradução livre)

A música, assim como a arquitetura, possui ritmo, surpresas, passa a sensação de peso e leveza, é a espacialização do tempo e de atmosferas; a dança, como os materiais construtivos para a arquitetura, é espacialização da música e a cristalização do tempo no presente – a dança é o espaço moldado pelo corpo e o tempo (BOLLNOW, 2008). Por ser um sentido de experimentação da realidade à distância, a audição criou, assim como a visão, uma memória própria que cresce em significado associada aos outros sentidos; porém, diferente da nossa percepção visual, a percepção dos sons não atrofia outros sensores, muito pelo contrário, dialoga com todo o corpo, possibilitando uma tradução muito mais vívida do que é uma atmosfera emocional. Como acontece em ambientes desconhecidos, ruídos são misturados, perdendo seu referencial espacial, aproximam-se do modo de existência fenomenológico dos tons da música e homogeneizando o espaço. A ausência de som funciona também desta mesma forma e é de grande carga atmosférica.

4.1.3.5 Olfato

A percepção olfativa é, em geral, sutil e inconsciente. Os odores que guardamos em experiências recorrentes viram memória, e quando associados a um lugar tornam-se memória

⁶⁸ Refere-se a um estilo suave de arranjos instrumentais de Músicas populares designadas para tocar em centros comerciais, mercearias, lojas de departamentos, sistemas telefônicos (quando a ligação está em espera), barcos, aeroportos, salas de espera de doutores e dentistas, e elevadores.

⁶⁹ “Music of the various art forms is particularly atmospheric and has a forceful impact on our emotions and moods regardless of how little or much we intellectually understand musical structures. That seems to be the very reason why muzak is commonly used to create desired atmospheric moods in public spaces, shopping malls and even elevators. Music creates atmospheric interior spaces, ephemeral and dynamic experiential fields, rather than distant shapes, structures or objects. Atmosphere emphasizes a sustained being in a situation rather than a singular moment of perception. The fact that music can move us to tears is a convincing proof of the emotive power of art as well as of our innate capacity to simulate and internalise abstract experiential structures, or more precisely, to project our emotions on abstractly symbolic structures.”

espacial. Usualmente estes odores são relacionados a espaços afetivos, como a casa, ou a cidade natal; ou são de natureza bem particular como o cheiro do mar, da floresta, da chuva na terra, de uma casa de madeira. Na Casa da Cascata, figura 26, construída em 1936, na Pensilvânia, EUA, do arquiteto Frank Lloyd Wright, o contraste entre o construído e a natureza ao redor, evoca a memória sensorial dos aromas da floresta e da cascata; o que em um objeto arquitetônico marca a essência de lugar.



Figura 26- Casa da cascata do arquiteto Frank Lloyd Wright. Fonte: Website de arquitetura São Romão.⁷⁰

4.1.4 Tempo no espaço

Ao longo do trabalho, as questões de projeto supracitadas não levaram ainda em conta o tempo vivenciado, apenas o tempo impresso nos materiais naturais ou na cultura, forma de sociedade assimilar as experiências temporais coletivas. A arquitetura é a cristalização do espaço no tempo, e as diretrizes projetuais que visam a criação de um espaço atmosférico tem seu principal impacto no tempo vivenciado da experiência: um espaço monótono, de arquitetura desinteressante, dilata o tempo transcorrido dando sensação temporal de suspensão desconfortável ou tédio; um ambiente cheio de surpresas em seu percurso, com equilíbrio entre espaços e percepções, relativiza o tempo real de trajeto e estadia. Já arquiteturas com experiências demasiado intensas, de muitos elementos e

⁷⁰ Disponível em < <http://www.saoromaomoveis.wordpress.com/2011/08/04/casa-da-cascata-em-pittsburgh-por-frank-lloyd-wright>

excessos, podem levar da excitação, euforia e, conforme o tempo de experiência, ao estresse. A marca dos arquitetos de grande reconhecimento é normalmente a correta relação de fatores em suas obras, trabalhando com a experiência de dilatação e afunilamento do tempo sentida pelos usuários em acordo com o uso proposto para o espaço.

Em primeira análise é necessário passar pela ideia de percurso arquitetônico, que é a forma como transitamos pelo espaço, assimilando sensações e experiências. As estratégias para criação de inflexões, ou segundo Zumthor, polos de tensão no tempo, serão discutidas em seguida. Em seu livro “Atmosferas”, Zumthor (2009) descreve as formas como planeja o percurso do usuário na obra, descobrindo o lugar, entre “condução” e “sedução”. Deambular pelo edifício, entre seus materiais, ritmos e surpresas, é a forma de criar esta imagem mental e apreender a atmosfera do lugar.

A arquitetura é certamente uma arte espacial, é o que se diz, mas arquitetura é também uma arte temporal. (...). Ou seja, imagino como nos movimentamos neste edifício, e aí vejo os polos de tensão com os quais gosto de trabalhar. Vou dar-vos exemplo daquela piscina termal que fizemos. Achemos muito importante criar um certo “vaguear livre”, não conduzir, mas seduzir. Por exemplo, um corredor de hospital: condução. Mas também existe a sedução, o deixar andar, vaguear, e isto nós arquitetos conseguimos fazer. (...). Espaços – aqui estou, eles começam a reter-me espacialmente, não estou de passagem. Estou bem aqui, mas nesse momento ao virar a esquina, há algo que desperta minha atenção, a luz entra de uma certa maneira e eu passo descontraidamente. (...). Conduzir. Seduzir. Largar, dar liberdade. Para certos tipos de utilização é melhor e faz mais sentido criar calma, serenidade, um lugar onde não terão de correr e procurar a porta. Onde nada nos prende e podemos simplesmente existir (ZUMTHOR, 2009, p. 45).

Nas figuras 27 e 28, do Ed. Fundação Grace Farm, projeto do escritório SANAA, o percurso contínuo e uniforme, de elementos mínimos, não possui pontos de inflexão; no entanto, há uma apreensão espacial do todo, vista de cada ambiente e a conexão com a paisagem, a forma como é articulado este fluxo infinito, muito longe de gerar tédio, é exatamente o que permeia a atmosfera de liberdade e leveza do lugar. A forma de apreensão do espaço permeia a noção atmosférica do lugar e segundo Lynch “uma boa imagem mental oferece ao indivíduo um importante senso de segurança emocional” (LYNCH apud NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 19).



Figura 27—Foto geral, Ed. Fundação Grace Farm, EUA, projeto do escritório SANAA. / Figura 28- Foto do observador, ed. Grace Farm. FONTE: Dean Kaufman, website archdaily.⁷¹

A indução do percurso pode se dar pelo estreitamento do caminho em largura ou verticalização em altura do espaço, pela curiosidade do encontro com alguma surpresa: janela, pátio, forma, luz, cor. O planejamento da dinâmica do percurso se dá pela manipulação do tempo vivenciado, do equilíbrio entre os polos de tensão, dando aos espaços uma cadência de tempo de permanência, que em conjunto, gera as sensações condizentes com o uso. Em espaços com qualidades atmosféricas, esta dinâmica é também elemento de construção de sentido.

4.1.4.1 Contrastes na arquitetura como catalizadores de inflexões no tempo vivenciado

Quebras espaciais, gerada por contraste entre dinâmicas de espaço (altura, largura, profundidade, bloqueio visual ou amplidão) ou quebra dos parâmetros físicos usuais, ou seja, a inversão de valores físicos (propriedades como densidade, peso, gravidade, permeabilidade) ou até mesmo a negação destes valores, como o chamado *uncanny*⁷², “estranhamente familiar”, provocam uma suspensão ou inflexão no contínuo temporal de uma experiência.

⁷¹ Disponível em < <https://www.archdaily.com.br/br/775437/grace-farms-sanaa>>.

⁷² Na definição de Sigmund Freud, o *uncanny* é a redescoberta de algo familiar que foi previamente reprimido: é a inquietante sensação da presença de uma ausência. A combinação do conhecido e familiar com o estranho está presente na palavra alemã equivalente a *uncanny*, *unheimliche*, cuja tradução literal para o inglês poderia ser o “unhomely”. (NESBITT, 2008).

Isto graças a percepção do tempo mental e ao entretenimento consciente do usuário pelo percurso, explicitado pela estratégia espacial mostrada na tabela 04:

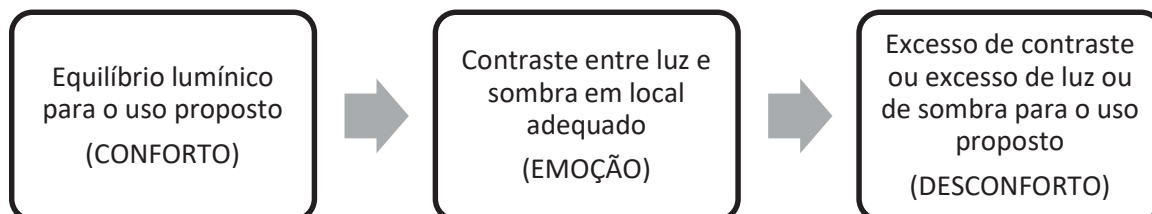


Tabela 4- Esquema evocação dos sentidos gerado por gradações de permeabilidade da luz solar em ambiente.
FONTE: Autora, 2018.

Na figura 29, na Igreja da Luz, o arquiteto japonês Tadao Ando com elementos mínimos como o contraste entre luz e sombra, entre ausência e construído, aborda o programa do sagrado de uma forma simbólica e de percepção emocional. Na igreja sobre a água, figura 30, inserindo o elemento simbólico da cruz em frente à paisagem, enquanto os fiéis ficam sob a laje construída, o arquiteto utiliza o contraste entre a paisagem e o ambiente construído, entre o baixo pé direito e a altura infinita do céu para conduzir o plano de visão para a horizontalidade e emoldurar a visão dentro do ambiente construído; assim, além de mostrar com clareza a dinâmica entre os elementos naturais -terra, água, floresta, céu; o símbolo emocional da cruz, e a passagem do tempo, sentida tanto pelas estações do ano quanto pelas condicionantes climáticas de cada dia - expõe os usuários ao frio ou calor, deixando-os em situação de moderada fragilidade que corresponde à atmosfera de devoção.

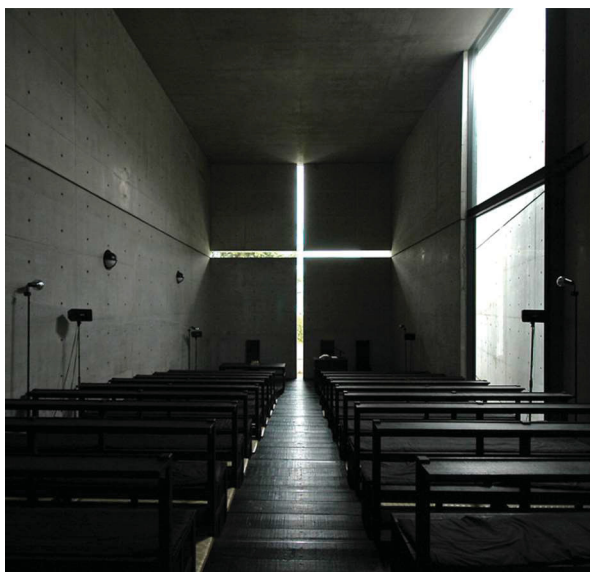


Figura 29- Igreja da Luz, Osaka, Japão /Figura 30- Igreja sobre a água, Osaka, Japão; ambas as construções são projetos do arquiteto Tadao Ando. FONTE: Website archdaily ⁷³



Figura 31-Catedral de Brasília, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Fonte: Website archdaily. ⁷⁴

Na Catedral de Brasília, figura 31, do arquiteto Oscar Niemeyer, o acesso a nave central se dá através de um caminho subterrâneo, escuro e de baixo pé direito, para adentrar

⁷³ Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/793152/classicos-da-arquitetura-igreja-da-luz-tadao-ando> e https://www.archdaily.com.br/br/01-58296/classicos-da-arquitetura-igreja-sobre-a-agua-tadao-ando/58296_58297

⁷⁴ Disponível em: <http://www.archdaily.com/101516/ad-classics-cathedral-of-brasil-oscscar-niemeyer/>

então na cúpula, iluminada, de pé direito alto, sem referência à linha do horizonte. Este contraste catalisa o efeito de contemplação e plenitude da atmosfera da catedral.

4.1.4.2 Sublime

Julgamos os espaços pelos nossos sentidos, mas também pela imaginação e experiência de outros espaços vivenciados. O sublime tem lugar quando o belo ultrapassa ou nega experiências anteriores, causando estranheza. A alma somente pode ser desconcertada por uma experiência desencadeadora, a da vastidão espacial (BOLLNOW, 2008) - o estranhamente familiar (*uncanny*) como uma poderosa metáfora para a condição humana fundamentalmente insuportável, a do desamparo. Esta é uma estratégia utilizada em espaços de curta estadia e de reflexão, como exposições de arte, pavilhões de arquitetura, espaços de devoção, de maneira que este estranhamento eleve a consciência do usuário, sem gerar um desconforto prolongado. Se o belo é o discurso “normativo” da estética, o sublime poderia ser visto como um “discurso analítico e exploratório” (NESBITT, 2008). A sensação causada pelos espaços em que a atmosfera é percebida como sublime, além de estranhamento, pode ser a suspensão do temporal pela quebra do rotineiro.

A obra de arte tenta testemunhar o indeterminado, o inexprimível. É esta busca do que não pode ser mostrado que a defronta com o sublime. Kant diz que o sentimento de belo atesta o prazer suscitado pela harmonia livre entre as imagens e os conceitos. Já o sublime é um outro sentimento, conflitivo. Ele tem lugar quando, ao contrário, a imaginação fracassa ao apresentar um objeto que concorde com um conceito. É quando um objeto suscita a ideia de um absoluto que não pode ser pensado e não tem apresentação sensível possível. A impotência da imaginação a leva a tentar mostrar o que não pode ser mostrado (PEIXOTO, 2003, p. 33)

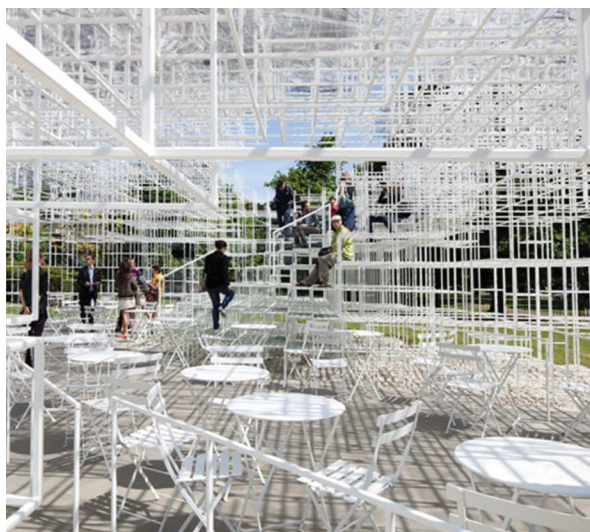


Figura 32- Pavilhão do arquiteto Sou Fujimoto, 2013, para Serpentine Gallery Pavilion, construção imaterial. / Figura 33- Pavilhão do arquiteto Bjarke Ingels para Serpentine Gallery Pavilion , ano 2016. FONTE: Danica Kus e Laurian Ghinitoiu, website archdaily ⁷⁵

4.1.4.3 Desconforto como estratégia

Explorar os limites do corpo humano, limites dos tabus socioculturais, dos excessos, é também uma estratégia projetual usada quando o objetivo do espaço construído é exatamente impressionar e estimular algum processo reflexivo.



Figura 34-Imagem aérea Memorial do holocausto, Berlim, Alemanha, projeto do arquiteto Peter Eisenman./ Figura 35- Vista do observador Memorial do holocausto. FONTE: Website architetur. ⁷⁶

⁷⁵ Disponível em: <https://www.archdaily.com/789038/gallery-the-serpentine-pavilion-and-summer-houses-photographed-by-laurian-ghinitoiu>

⁷⁶ Disponível em < <https://architetur.wordpress.com/tag/peter-eisenman>>.

O projeto do Memorial do holocausto, figuras 34 e 35, procura simular sensações de medo, surpresa e insignificância, ao caminhar entre os blocos, que aumentam gradativamente de tamanho até atingirem 2,38 metros. Perde-se o senso de direção, sem ponto visual como referência. A atmosfera almejada pelo arquiteto no ambiente era de desconforto e desolamento, para que os usuários pudessem sentir um pouco do pavor do povo judeu na Segunda Guerra.

4.1.5 SÍNTESE

As estratégias acima citadas são elementos encontrados em objetos arquitetônicos e que funcionam, segundo Böhme (2017), como geradores de atmosferas: características sociais; sinestesia; e impressões de movimento. Para estabelecer conexão do usuário com o contexto físico e cultural, o que para Böhme faz parte das características sociais, explicitou-se estratégias que exploravam a identidade e senso de lugar. Já a comunicação do objeto com o indivíduo, reflexo da forma como sentimos o espaço em relação as nossas condicionantes corporais, isto é, em relação à nossa massa julgamos algo leve ou compacto, ou em relação a nossa altura entendemos um objeto como imponente ou pequeno, e nos exemplos foi explícito arquiteturas que usavam estratégias para trabalhar estas sensações. A sinestesia, neste capítulo como corpo e espaço, é a percepção da materialidade pelos sentidos (e o cruzamento de sensações): o tato, o som do espaço, a temperatura e a luz. Por fim, em o tempo no espaço (ou impressões de movimento) é mostrado como vários arquitetos utilizam estratégias de condução e sedução para movimentar intencionalmente os usuários pela obra.

O vocabulário espacial para concretização de atmosferas é múltiplo, mas, na raiz das estratégias explicitadas ao longo deste capítulo está entender a arquitetura como linguagem espacial e temporal que comunica satisfatoriamente uma mensagem previamente planejada aos usuários, proporcionando adequabilidade ao uso, significado e emoção ao espaço vivenciado.

5 ESTUDO DE CASO: ANÁLISE E PERCEPÇÃO DO MUSEU IBERÊ CAMARGO

Com a escolha do objeto em questão, o Museu Iberê Camargo, e para tanto a escolha do recorte da heterotopia caracterizada por museus, faz-se necessário desvelar as nuances que abrangem este programa: qual é o consenso do estudo da museologia a respeito deste espaço e como se deu a evolução tipológica? E, para além do tipo arquitetônico, neste capítulo pretende-se elucidar, do arquiteto projetista, o seu fazer projetual e a obra em questão, podendo assim analisar a atmosfera do espaço nela vivenciado.

5.1 ESPAÇOS DE SALVAGUARDA DA CULTURA DE UMA COMUNIDADE

Cultura é conjunto de conhecimentos, costumes, crenças, padrões de comportamento, adquiridos e transmitidos socialmente, que caracterizam uma comunidade. Cada grupo social possui um corpo cultural, de valores insubstituíveis, frutos de um passado histórico que moldou sua maneira de demonstrar sua presença no mundo, e o direito e domínio de sua própria cultura é uma afirmação de poder. Tanto que a imposição cultural (ou imperialismo cultural) - através da língua, moeda, costumes - foi historicamente uma tática de ampliação da influência de um país sobre outro. A dominação cultural, por sua vez, serve como privação do direito de uma comunidade de alcançar sua identidade cultural ⁷⁷. Isto é, sequestro ou destruição de bens culturais de uma comunidade, proibição do uso da própria língua e da performasse de seus ritos, artísticos ou religiosos (o que ocorreu por exemplo com as várias etnias africanas escravizadas no Brasil), etc.

A valorização de bens culturais e sua salvaguarda não necessita obrigatoriamente de uma setorização espacial (como centros culturais, teatros ou museus), já que boa parte da coesão cultural vem de bens imateriais como a dança, a linguagem, a comida que podem ser preservados por políticas de incentivo por exemplo; mas a escolha de formalização da cultura em espaços a ela destinados também é uma relação de poder, já que nestes os bens culturais são selecionados e relocados para fora de seu contexto. São recortes espaciais que uma

⁷⁷ UNESCO, na Declaração de Políticas Culturais de 1982, no México; em Meneses (1993, p. 207).

sociedade selecionou para demonstrar quais aspectos, dentre muitos, de sua identidade considera essenciais ou merecedores de destaque e valorização.

Como recorte, não se pretende fazer um panorama da criação de bens de cultura como estruturação da cidade capitalista e transformação de áreas residuais em áreas de investimento, utilizando a imagética do museu ou espaço cultural para embelezamento e gentrificação social. O processo urbano de fluxo de capital gerado por estes espaços está implícito e é parte da transformação social e, portanto, programática que resultou nas mudanças no estudo da museologia e dos tipos arquitetônicos de museus, descrita a seguir.

5.1.1 Museus

A citação abaixo, mostra um modelo incorporado por diversos autores: homem, objeto e museu; isto é, a relação entre o homem e a realidade mediada pelo objeto musealizado.

Fato museológico é a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir – relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu. (GUARNIERI *apud* CURY, 2008, p.272) ⁷⁸

Já pela museologia contemporânea, que incorpora o contexto mais abrangente e diversos que o utilizado pelos museus tradicionais, este modelo pode ser entendido como: sociedade, patrimônio e território. Da definição acima, de Guarnieri, é possível compreender o fato museológico como comunicador na interação entre o museu e a sociedade. Para tanto, o museu vai de encontro da cultura ao assumir que a significação da mensagem museal é uma construção cultural que acontece a partir das mediações do cotidiano do público visitante, ou seja, o cotidiano cultural sustenta a interpretação do público, da mesma forma que o receptor (o visitante de museu) é construtor ativo de sua própria experiência museal. “Dessa maneira, a exposição é o local de encontro e negociação do significado museal (a retórica) e do meio (a

⁷⁸ Waldisa Russio Camargo Guarnieri, professora e pesquisadora, teóricas da Museologia brasileira, membro do ICOFOM - *International Council of Museums* - Comitê de Museologia do ICOM – Conselho Internacional de Museus. Texto completo em: GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua interação com o patrimônio cultural e a preservação. Cadernos Museológicos. Rio de Janeiro: IBPC, n. 3, p. 7-12, 1990.

exposição mesma) para a interação, como diálogo e exercício de tolerância, onde há reciprocidade entre museu e público.” (CURY, 2008, p. 276).

Estas teorias museológicas se estabeleceram muito depois dos primeiros espaços reservados para estoques das coleções reais e particulares, efetivamente, foram as mudanças na arte e nos espaços expositivos que incentivaram este estudo.

A consolidação dos primeiros espaços de museu para acesso público se deu a partir das ideias iluministas, posteriores à Revolução Francesa; e, conforme Kiefer⁷⁹ (2000), utilizando os próprios palácios monarcas e suprimindo o desejo de apropriação do símbolo máximo do poder da realeza pela burguesia em ascensão, nesta época foram abertas ao público burguês as coleções pessoais dos aristocratas. Com a cristalização da apreciação de coleções de arte como uma forma de lazer, e com a demanda de novos espaços de estoque e visitação, anos mais tarde, com a construção de novos museus, deu-se lugar do aglomerado de obras de arte, comuns nas coleções pessoais, a uma organização mais educacional e orientada dos espaços e conteúdos expostos, claramente estruturada em corredores e utilizando luz indireta, ideal para preservação das obras; porém, sem modificar a imagética Neoclássica, típica da estética dos palácios, neste novo tipo arquitetônico, como visto nas figuras 36 e 37 do Glyptothek de Munique, construído em 1830.

⁷⁹ Flávio Kiefer, arquiteto e professor atuante no Rio Grande do Sul, escreve sobre museus e cidades. Organizador do livro “Fundação Iberê Camargo- Álvaro Siza” de 2008.

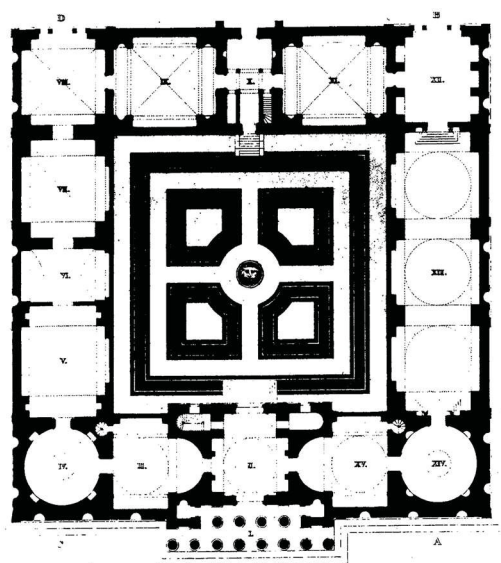


Figura 36- Glyptothek de Munique, Leo von Klenze, 1816-1830 e Josef Wiedemann, 1967-1972, vista. FONTE: Websites de pesquisa Wikipedia. / Figura 37-Planta Glyptothek de Munique. FONTE: websites de pesquisa Researchgate.⁸⁰

É somente com a revolução artística moderna (1912), de Picasso, Braque, e a crítica de Duchamp da formalização artística (expondo, com seu mictório, que a ideia de arte é consagrada mais pela atmosfera conferida aos museus do que sua qualidade crítica e estética), que o conteúdo artístico de estética vanguardista exposto evidenciou a obsolescência da estética neoclássica dos museus. Assim, como antítese dos velhos museus, Le Corbusier projeta o Museu Sem Fim (produzido para os arredores de Paris, 1931, e nunca construído):

“Deixe eu lhes trazer minha contribuição à ideia de criação de um museu de arte moderna em Paris. Não é um projeto de museu que eu lhes dou aqui, não mesmo. É um meio de conseguir construir, em Paris, um museu em condições que não sejam arbitrárias, mas, ao contrário, que sigam as leis naturais do crescimento, de acordo com a ordem que a vida orgânica manifesta: um elemento sendo suscetível de se juntar à ideia de harmonia, à ideia da parte. (...) O museu não tem fachada; o visitante nunca verá fachadas; ele somente verá o interior do museu. Porque ele entra no coração do museu por um subterrâneo (...) O museu é expansível à vontade: sua planta é uma espiral; verdadeira forma de crescimento harmoniosa e regular.” (LE CORBUSIER apud KIEFER, 2000, p. 18).

⁸⁰ Disponível em, respectivamente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glyptothek_in_M%C3%BCnchen_in_2013.jpg e https://www.researchgate.net/figure/Glyptothek-Museum-Floor-Plan-source-http-wwwglyptoteketcom_fig2_320035538

Então, adotando proposta similar ao Museu sem Fim, um circuito contínuo que percorre toda a exposição, Frank Lloyd Wright propõem o museu Guggenheim em Nova York. Além de criar uma forma nova para expor o programa, utiliza o grande vão central de iluminação, já presente no Altes Museu em Berlin⁸¹ de Karl Friedrich Schinkel, mas agora como espaço unificador e fluido; proporciona espaço para exposições mais dinâmicas e de dimensões variadas. Com a finalização da construção, em 1959, fica claro o potencial icônico de sua arquitetura e dá à luz a nova importância econômica e social de museus como objetos da atração turística da cidade. Processo cristalizado com o fenômeno provocado pelo Museu Guggenheim de Bilbao, do arquiteto Frank Gehry, que com a implantação da construção inseriu na rota turística internacional uma cidade antes desconhecida. A arquitetura dos museus, então, assume maior importância como objeto de consumo cultural, do que como suporte à exposição de arte e ao caráter educacional que abriga. Assim, além do espaço expositivo incorporou-se ao programa de necessidades espaços de cafeteria, áreas externas de contemplação, loja de suvenires, dando ao período de imersão nestes museus o status de experiência cultural e entretenimento de consumo.

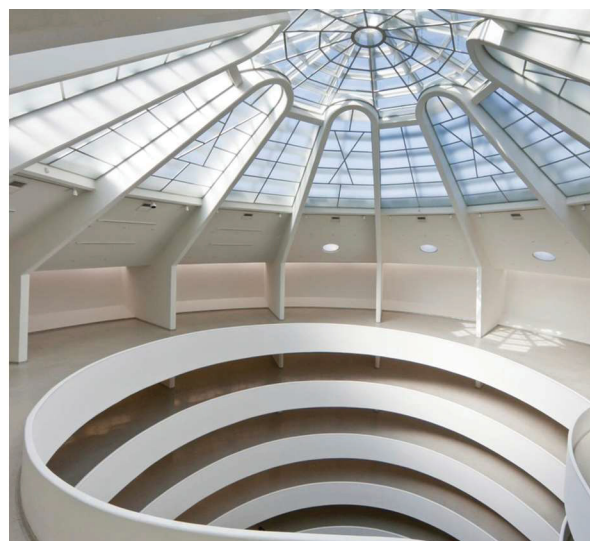
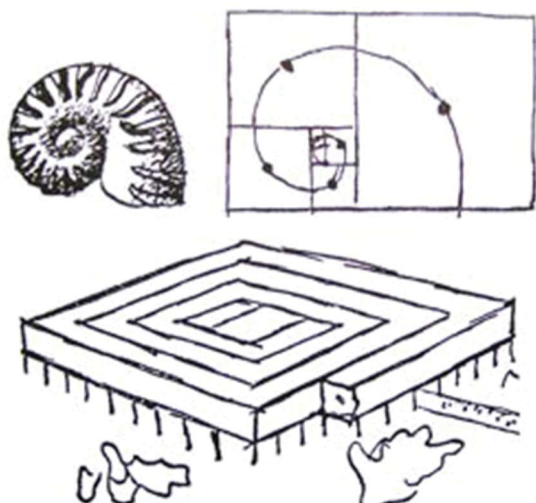


Figura 38- Croquis do projeto do Museu sem Fim, Le Corbusier. / Figura 39- Vista interna do Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright. FONTE: Artigo e rede social do Museu Guggenheim ⁸²

⁸¹ Construído entre os anos de 1825 e 1830.

⁸² Museu sem fim do artigo de Claudia Dall'Igna "Museu, permanência e transformação" e Museu Guggenheim disponível em: e <https://twitter.com/guggenheim>.

5.2 O MUSEU IBERÊ CAMARGO

Iberê Camargo foi pintor do Rio Grande do Sul, nascido em 1914. Optou por uma formação livre, e após ganhar o prêmio do Salão de Arte Moderna de 1947 passou a ter muito reconhecimento no meio artístico do Rio de Janeiro, mantendo ainda seus vínculos com Porto Alegre e posteriormente voltando a residir no município, até sua morte em 1994. Promoveu, na cidade, diversos cursos e atividades de fins educacionais para incentivar o cenário artístico do Rio Grande do Sul, antes inexpressivo. Nos seus últimos anos de vida, ele e a esposa, Maria Coussirat Camargo, reuniram um acervo único devotado a preservação de sua obra, o que depois da sua morte possibilitou o início da Fundação Iberê Camargo, em 1º de dezembro de 1995, cujo principal acervo é a coleção Maria Camargo, criado a partir dos muitos desenhos e quadros presenteados a ela por Iberê durante toda sua produção artística.

Porto Alegre é uma cidade de urbanização recente, fundada em 1772, que somente em 1872 passou possuir 44 mil habitantes, chegando em 1980 a 1125 mil habitantes, para em 2010, ano do último censo, contar com um contingente de 1.409.351 pessoas (IBGE, 2017). Em pouco mais de dois séculos a cidade passou de simples acampamento de imigrantes açorianos a porto comercial para a Colônia, posto avançado do Império, importante capital política e econômica da República, moderno centro comercial e serviços e um nó do mundo globalizado (FIGUEIRA, et al, pág. 21, 2008). Mesmo assim, o cenário artístico e cultural estava, para Iberê, muito atrasado. A Fundação, cumprindo o desejo do pintor, tem como propósito conservar, divulgar sua obra e incentivar a reflexão sobre a produção artística contemporânea, promovendo cursos, seminários, exposições, livros; e a sede inicial, o ateliê de Iberê, não comportava todas estas funções. “Assim nasceu a ideia de erigir uma nova sede e a escolha do arquiteto Álvaro Siza se deu pela sua capacidade de dar respostas arquitetônicas expressivas sem perder de vista o rigor técnico e funcional, fundamental para as pretensões da Fundação Iberê Camargo.” (FIGUEIRA, et al, 2008, p. 28). Em terreno cedido pela prefeitura, de uma antiga pedreira localizada junto à orla do lago Guaíba, foi iniciada a obra em 2003, com término em 2008, mantendo neste período canteiro aberto às visitas guiadas e realizações de diversas palestras com o arquiteto - a construção seguiu coerente com a forma didática de atuação da Fundação Iberê Camargo.

5.2.1 SOBRE O ARQUITETO

Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira nasceu em 1933 na cidade de Matosinhos, região metropolitana de Porto, Portugal. Formou-se arquiteto pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, trabalhando como estagiário no escritório de Fernando Távora⁸³; montou escritório próprio em 1958. Além do exercício de arquiteto em seu escritório, é professor da faculdade em que se formou e lecionou em diversas faculdades como professor convidado. Sobre si escreveu em nota autobiográfica:

(...)As primeiras obras foram geralmente mal recebidas, por estranhas, quando não demasiado modernas (o que o espantou). (...) Recebeu contudo vários prêmios internacionais, e por isso convites para trabalhar em Portugal, seguidos de críticas e da classificação de “estrangeirado”. É com frequência considerado lento e pouco enérgico, o que não deixa de ser verdade. Solicitam-no para júris, concursos, recepções, conferências, exposições e hipóteses de trabalhos. Quando tem continuidade, o trabalho transforma-se numa espécie de corrida de obstáculos. Mantem contudo intacta a paixão pela arquitetura. Tem um pouco o secreto desejo de a abandonar, para fazer ainda não sabe o que. (Siza, 2012, p. 156).

Antes de formado, aos 25 anos, projetou o restaurante Casa de Chá da Boa Nova em Leça da Palmeira (1958-63), figura 40, em Portugal; e já neste primeiro projeto é marcante a importância do lugar na obra. O restaurante pousa sobre as rochas, sem se impor desnecessariamente, o que condiz com a personalidade do arquiteto e com sua reiterada preocupação em equilibrar a criação de um objeto arquitetônico singular, identificável, mas que pertença ao tecido da cidade (quando não um edifício essencialmente monumental). As linhas gerais do projeto já demonstram o apreço a tradição construtiva, o respeito pelo contexto, a delicadeza das formas vista aqui na sutileza da obliquidade dos alinhamentos, a importância das vistas, e as influências marcadas por Alvar Aalto, Wright e Le Corbusier.

⁸³ Fernando Távora (Portugal, 1923-2005) foi um importante arquiteto português, professor da Escola Superior de Belas Artes do Porto.



Figura 40- Casa de Chá de Boa Nova. FONTE: Website do restaurante.⁸⁴

Segundo Moneo (2008), Siza responde ao que é contingente, inesperado, sem esquecer o valor da busca da origem da arquitetura: atribui ao arquiteto a descoberta do essencial a cada programa, o que caracteriza o fenômeno arquitetônico com mais força. As dificuldades e limitações impostas ao problema cujo objeto arquitetônico pretende resolver (neste caso a criação de um restaurante em uma encosta rochosa com um entorno citadino pitoresco e muito bem preservado) se tornam, nesta e nas demais obras de Siza, grande parte da virtude e da essência da atmosfera do local. Outra característica usual na arquitetura de Siza é a dialética gerada pelo encontro de opostos, visível no projeto das Piscinas de Marés em Leça de Palmeiras, figura 41, inaugurado em 1966.

O restaurante Boa Nova fica num lugar maravilhoso, e é natural que a influência do entorno na concepção da obra tenha sido importante. A adaptação ao entorno era muito intensa, mimetizando o perfil das rochas. Nas piscinas de Leça e Matosinhos, a relação entre construção e paisagem é bem distinta. A construção se destaca por seu caráter fortemente geométrico. Já não é uma relação puramente mimética, mas uma transformação da paisagem, ainda que a atitude continue dentro dessa mesma lógica da paisagem. (SIZA, 1994, apud ZAERA-POLO, 2015, p.163) ⁸⁵.

⁸⁴ Disponível em: www.casadechadaboanova.pt

⁸⁵ Entrevista para El Croquis: Álvaro Siza Vieira, 1958-1994, n. 68-69, 1994.

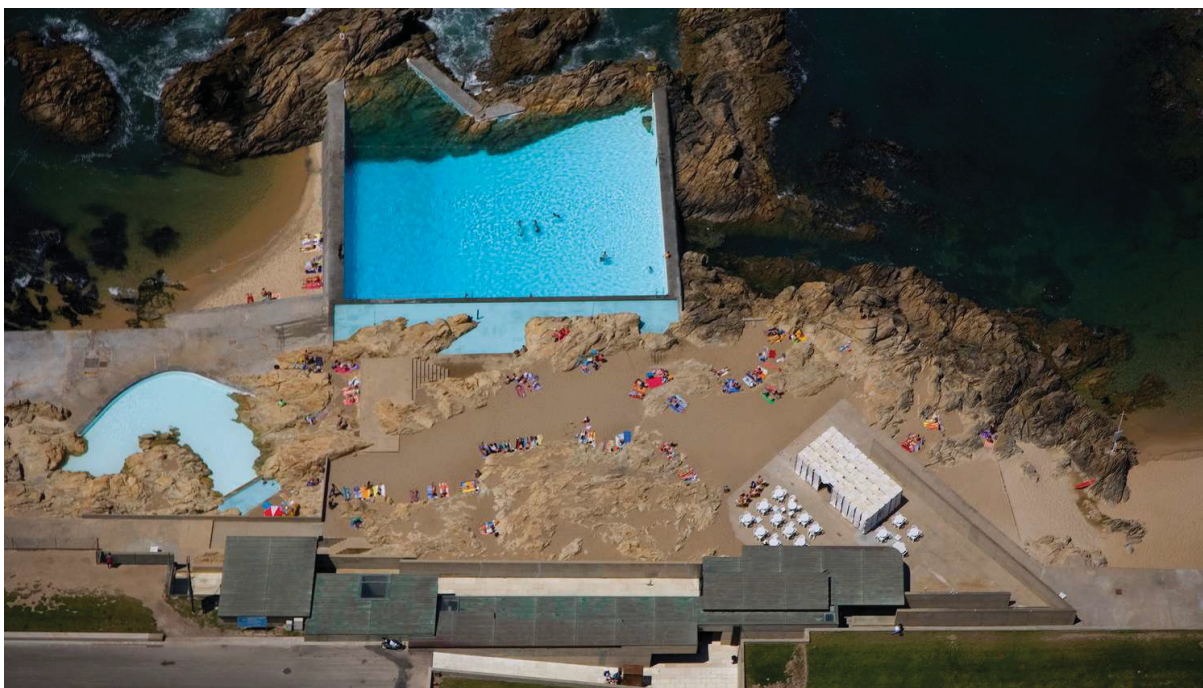


Figura 41- Piscinas de Maré, em Leça de Palmeiras. FONTE: Website archdaily ⁸⁶

Para possibilitar a clareza ao olhar os conflitos e ao reconhecimento da realidade - com atenção à paisagem, aos materiais, aos sistemas de construção, aos usos, as pessoas - o arquiteto não aplica um método projetual padrão, deixando-se aberto as incertezas e ambiguidades como caminho para encontrar as soluções específicas de cada obra. Em suas palavras: “(...) não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros.” (SIZA, 1995, apud MONEO, 2008, p. 191). Nesta busca por constatar a realidade, encontrando evidências como forma de projetar, está para Siza a riqueza criativa. Por isso também vemos suas obras profundamente ligadas a tradição, pois é, para ele, necessário criar a partir de raízes da expressão arquitetônica, reconhecendo a vocação das cidades. “Dizem-me de obras minhas, recentes e antigas: baseiam-se na arquitetura tradicional da região (...) A tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagens, transformação.” (SIZA, 1995, apud MONEO, 2009, p. 191).

O conjunto habitacional Quinta da Malagueira, figura 42, em Évora, Portugal, é um exemplo do compromisso do arquiteto com a tradição como o entendimento profundo das técnicas construtivas presentes e possíveis na região, dos materiais, da topografia; e a

⁸⁶ Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/796349/as-piscinas-de-mares-de-leca-da-palmeira-de-alvaro-siza-vieira-completam-50-anos>

compreensão da arquitetura como algo que exige o trabalho coletivo, a aceitação das limitações (construtivas, funcionais, legais etc) que implicam a renúncia da expressão pessoal direta (MONEO, 2008). A construção do conjunto teve início em 1973, com a implantação de 1200 células habitacionais, ao longo de 20 anos, por meio de parceria entre sistema de cooperativas, construções públicas e particulares, utilizando recursos pelo Sistema Nacional da Habitação – SNH, vinculado ao Ministério de Obras Públicas. Sobre Évora explica:

No período imediatamente após a revolução⁸⁷ de 25 de abril de 1974, uma zona muito ampla fora das muralhas da cidade de Évora foi destinada, no âmbito do programam SAAL⁸⁸, a uma Associação de Moradores. Apesar da rápida extinção do SAAL, essa população organizada, composta por cem famílias, manteve a sua intenção de construir a própria casa. (...) Foi-me confiado pela Câmara Municipal o encargo da elaboração do plano, enquanto que o projeto das casas nasceu por solicitação da Associação de Moradores. (SIZA, pág. 101, 2012).



Figura 42- Conjunto habitacional Quinta da Malagueira, em Évora, Portugal. FONTE: Revista BeFrontMeg.⁸⁹

⁸⁷ A Revolução dos Cravos, marcada pelo dia 25 de abril de 1974, foi o movimento que depôs o regime ditatorial, vigente desde 1933, e que iniciou o processo de implantação de um regime democrático e uma nova constituinte. Pelo regime fechado que Portugal se encontrava até então os arquitetos do país tinham pouco contato com influências estrangeiras, ao que se deve o forte tradicionalismo, tanto pela cultura fechada como pelos materiais e técnicas que se tinha disponível.

⁸⁸ SAAL- Serviço Ambulatório de Apoio Local, tentou interligar a noção de direito à habitação com o direito à cidade e com o direito ao lugar e distribuiu a responsabilidade da gestão e controle das operações pelos técnicos e pelas populações. Os técnicos que integravam as Brigadas Técnicas atuaram em favor das populações mais carentes que se auto organizaram em comissões de moradores, em associações de moradores ou em Cooperativas de Habitação Económica.

⁸⁹ Disponível em: <https://befrontmag.com/2017/04/13/public-housing-and-a-teaspoon-of-ethics/>

No que diz respeito a célula, li muitas interpretações que geralmente associam o vernáculo português e o racionalismo. Considero-me alheio a essa visão e não acho importante. Creio que é necessário prioritariamente estudar as razões, de natureza econômica e técnica, do contexto no qual se intervém. (SIZA, 2012, p, 119).

A vocação para o diálogo, como método para que o usuário, que usufruirá da obra, se aproprie do espaço, é um marco das obras habitacionais de Siza. Também à compreensão do usuário é possível creditar a grande expressão sensorial de sua arquitetura, que trabalha o ritmo de fruição com artifícios espaciais e materiais. Neste sentido, o projeto para a agência do banco Pinto & Sotto Mayor, em Oliveira de Azeméis, Portugal (1971-1974), figura 43, pelo qual ganhou o Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza em 2002, é um exemplar de edifício que ganha dimensão e dinâmica com o uso.

Ele se sente atraído em ser testemunha de como uma estrutura é capaz de capturar o tempo fugaz, e deseja demonstrar-nos a sua continuidade. O tempo confere à realidade a condição contingente que favorece o arquiteto. Por isso, a arquitetura de Siza reconhece o valor do instante, faz com que haja a surpresa diante de algo que poderia ter sido de outro modo. Nada em suas obras reivindica a condição de inevitável. (MONEO, 2008, p. 189).



Figura 43-Interior do Banco Pinto & Sotto Mayor, em Oliveira de Azeméis, Portugal ,1974 . FONTE: Arquivo digital Museu MOMA.⁹⁰

Os desenhos técnicos deste banco pouco podem elucidar sobre a obra; até mesmo o relato do arquiteto sobre os partidos arquitetônicos⁹¹ ainda parece pouco sensível; é visível, pelas fotos e depoimentos, que a construção só ganha significado com a experiência. Nesta fase de sua carreira se mostram mais presentes as referências de Le Corbusier e Adolf Loos.

A entrada ao banco explora a condição curvilínea com a qual se resolve o canto e é resultado de um corte energético, que transforma essa curva em um fragmento. (...). Ao interromper a continuidade da curva, o acesso é resolvido de forma sofisticada, como qualquer um o admitiria ao observar o modo como se torce a escada que o materializa. A partir da porta de entrada revela-se todo este espaço (...) que adquire dimensões gigantescas, desconcertando-nos por sua imensa complexidade. Esta magnificação do espaço é obtida por meio da multiplicação de níveis, acessíveis pelas escadas que os atravessam, e mediante a proliferação dos tetos que os acompanham. Isso possibilita situações formais bastante interessantes. (...)Porem, ao contrário do que ocorre quando o espaço é entendido como *promenade archtecurale*⁹², as escadas não são, no Banco Pinto & Sotto Mayor, os lugares de onde usufruímos a arquitetura. Em outras palavras, o espaço deste projeto de Siza Vieira não é percebido obrigatoriamente pelo movimento. (...) Os

⁹⁰ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/161428>

⁹¹ Em SIZA apud ZAERA-POLO, **A. Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo**. 2015, p. 167.

⁹² Percurso na arquitetura que tem a função de trazer clareza espacial ao ambiente, conceito criado por Le Corbusier.

espaços internos nos dominam por meio de sua complexidade. Tentemos imaginar subir a pequena escada da qual eu falava e façamos um esforço para ver a importância da luz na definição dos espaços. Ela literalmente nos alumbra, a medida que os espaços surgem diante dos nossos olhos. Tudo é um contínuo episódio de arquiteturas. É possível falar de espaço concreto? Sentimo-nos atraídos pela variedade de episódios arquitetônicos que Siza oferece e, no entanto, a obra não perde sua unidade. A primeira vista, parece que ela é ditada somente pelo interior. Mas não é assim. A consciência do entorno também conta. Há em sua obra uma extraordinária habilidade para jogar as duas cartas ao mesmo tempo, de modo que todos os gestos que tem valor do lado de fora acabam tendo-o dentro, e vice-versa. Não é de estranhar que esta continuidade inevitável acabe reforçando o caráter unitário. (MONEO, 2008, p. 209).

Em uma de suas obras recentes, a Igreja de Santa Maria, figura 44, em Marco de Canaveses, Portugal, 1990-1997, é possível constatar como a obra mergulha na solução de implantação, em terreno complicado, com grande diferença de níveis e ao lado de uma avenida movimentada (por tanto a difícil tarefa de criação de um “lugar” em uma escarpa até então negada); e reconfigura o tipo arquitetônico de igreja, sem perder sua essência, mas embasada em um profundo estudo das mudanças atuais nos princípios da liturgia, o que, mesmo gerando polêmica entre o público, foi elogiado por teólogos. Cada detalhe deste projeto foi cuidadosamente planejado e descrito em relatos de Siza, das estratégias de percurso, aos materiais, enquadramentos, iluminação; com foco não só no usuário de forma estática, mas na relação das pessoas, e de sua cultura, enquanto usam o espaço:

O traçado do percurso que, no piso inferior, liga o exterior à capela mortuária é o resultado do estudo daquilo que acontece nesses espaços. Foi determinante, na realidade, o conhecimento do significado do funeral na região do Minho. Quando visitei o maravilhoso cemitério do arquiteto holandês Pieter Oud, tive a possibilidade de assistir a uma cerimônia fúnebre. Verifiquei que a atmosfera e a relação das pessoas são decisivamente diferentes do que acontece em Portugal. Aqui, durante o funeral, a família e os amigos íntimos estão muito próximos do defunto, enquanto muitas outras pessoas, vizinhos e conhecidos, seguem a uma certa distância, naturalmente com menos dor e emoção. Tornou-se por isso necessária uma sequência de espaços com características diferentes. E também por essa razão pensei num claustro, em que as pessoas vão fumar, conversar ou eventualmente,

por que não? Tratar de negócios: é uma maneira de reagir aquele relativo desconforto determinado pelo encontro, tão direto, com o problema da morte. Essa reação a dor não se encontra, por exemplo, nos funerais na Holanda, durante os quais domina o silêncio total. (SIZA, 2012, p. 55).



Figura 44- Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal. Fonte: Website archdaily.⁹³

Dentro da enorme lista de projetos construídos desde o início da sua atuação profissional não faltam exemplos de ótimas arquiteturas, mas foram selecionadas aqui obras que relacionam pontos essenciais para o conjunto de sua obra, que segundo Moneo (2008) podem ser simplificados em: 1) Lugar: origem da arquitetura; 2) Discussão: atender a quem usufruiria a obra; 3) Contingência: solução para problemas específicos encontrada nos conflitos que acompanham a realidade; 4) Incerteza: a noção de que não é possível ter total controle, nem conjugar todos os conflitos, mas o que gera também a satisfação da surpresa de um bom resultado final, mesmo assim; 5) Mediação: aceitação das limitações da arquitetura e do trabalho coletivo que ela exige; 6) Evidência: a arquitetura como ocasião para experimentar a singularidade das coisas, que em sua evidência nos fazem entrever sua condição mais essencial. Encontro da beleza como o resplendor da verdade ou como Siza nos lembra da beleza “da singularidade das coisas evidentes”, sugerindo que nelas há espaço para a arquitetura.

⁹³ Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-56992/classicos-da-arquitetura-igreja-de-santa-maria-alvaro-siza>

Um traço muito forte das obras de Siza, não evidenciado por Moneo nesta simplificação, é como o aprendizado com as soluções presentes na sequência de suas obras, durante os anos, foram acrescentando uma gama de vocabulário formal e emocional arquitetônico, fazendo com que seu conjunto de obras mostre uma unidade coerente, mesmo não aplicando formulações padrão em seus projetos, mas visível pela forma de abordagem e assertividade na resolução dos problemas essenciais a cada obra.

A formação, o nível de desenvolvimento do próprio autor, é imprescindível para resolver a implementação gradual do conhecimento – e para desenvolver o processo de racionalização e comunicabilidade, que é algo específico do projeto, dentro da produção de arquitetura. A espontaneidade não cai do céu; ela é, de fato, uma montagem de informações e conhecimentos, conscientes ou subconscientes. Cada experiência projetual é acumulada e vai fazer parte da solução seguinte (SIZA, 1994, apud ZAERA-POLO, pág. 147, 2015).

5.2.2 Projeto e obra

BURACA

escarpa forrada de verde

HORIZONTAL

em frente o rio

ou mar cidade

o céu pintado de vermelho

polido objeto

estende os braços

as curvas lambidas pelo Sol

recebe

acena

suga

estreitas janelas

necessárias tudo

e:

lâmpadas inúteis

suspensas

luz e luz

o dia inteiro

graves óleos

gravados

aura

paz

Figura 45- Poema de Álvaro Siza sobre o Museu Iberê Camargo. Fonte: Figueira (2008).

Os dados gerais da obra a seguir e desenhos técnicos em anexo:

Data de projeto: 1998-2008. Data de construção: 2003-2008.

Área do terreno: 7.107,29m².

Área construída total: 9.363,59m² (Sobsolo= 6.097,68m²/ térreo= 960,38m²/ 2º pavimento= 726,96m²/ 3º pavimento= 617,92m²/ 4º pavimento= 617,92m²/ Pavimento técnico= 342,73m²).

Arquitetura: Álvaro Siza. Coordenadores: Barbara Rangel (1998-2001), Pedro Polónia (2001-2008). Colaboradores: Michele Gigante, Francesca Montalto, Atsushi Ueno e Rita Amaral.

Direção técnica de obra: coordenação Eng. José Luiz Canal. Equipe: Arq. Camila Castilhos Lazzari, Eng. Carla Lovato dos Santos e Eng. Roberto Luiz Ritter. Construtora: Camargo Corrêa.

Segue transcrito o memorial descritivo do projeto elaborado pelo arquiteto:

Pretende a Fundação Iberê Camargo construir um edifício para arquivo e exposição da sua coleção. O terreno disponível confina ao Norte com a avenida Padre Cacique e ao sul uma escarpa compreendida entre as cotas 5 e 24. O programa proposto inclui área de exposição, depósitos, biblioteca e videoteca, livraria, cafeteria, pequeno auditório e áreas de administração e oficinas artísticas. Será igualmente construído um parque de estacionamentos para 93 veículos, em subsolo, sob a via marginal. A base do edifício é constituída por uma plataforma longa, elevada 0,60 metros em relação ao passeio (cota 5,70 m) da Avenida Padre Cacique, sob a qual se situa uma parte das áreas do programa. Esta plataforma é acessível a partir do passeio por uma rampa. O volume principal recorta-se contra a vegetação da escarpa, ocupando uma concavidade deixada pela antiga pedreira. São quatro pisos, incluindo o térreo sob a plataforma. Este volume é limitado por paredes retas e quase ortogonais (ao sul e a poente) e por uma parede ondulada (ao norte e a nascente). Esta parede limita internamente, em toda a sua altura, o espaço do átrio, o qual é rodeado, em perímetro restante, pelas salas de exposição (uma sequência igual, nos três pisos superiores, de três salas de diferentes dimensões) e pela recepção, rouparia, e livraria no rés-do-chão. Não se diferenciam os espaços destinados a exposições temporárias e permanentes, optando-se por uma flexibilidade apropriada à tendência de funcionamento real dos museus. As salas de todos os pisos poderão estar abertas sobre o espaço do átrio, ou encerradas por painéis removíveis até a altura de 4 metros, permitindo a entrada de luz natural a partir do átrio e entre essa altura e o teto. As salas do último piso recebem iluminação natural e artificial através de lanternim constituído por duplo envidraçado, com acesso intermédio para limpeza e regulação de luz. O espaço do átrio recebe luz por lanternim situado no terraço e por aberturas ao exterior na parede ondulada. Os acessos verticais (dois ascensores e duas escadas) situam-se em cada uma das extremidades das sequências de salas de exposição. Incluem ainda um sistema de rampas, de pendente entre 8 a 9%, cujo desenvolvimento se processa em parte no interior do espaço do átrio e em parte no exterior, constituindo galerias que rodeiam o volume do edifício, abertas pontualmente sobre a belíssima paisagem. Álvaro Siza. (FIGUEIRA et al, pág. 40, 2008).

5.3 EXPLORAÇÃO DAS ATMOSFERAS ESPACIAIS - PERCEPÇÃO DO ESPAÇO: QUALIDADES ARQUITETÔNICAS E ATMOSFÉRICAS

Esta exploração fenomenológica do espaço não se baseia na completa surpresa da percepção do objeto, já que existiu previamente o contato com textos sobre a obra, elaborados por diversos pesquisadores, e todas as referências gráficas da construção (plantas baixas, cortes e fotos da obra) estão disponíveis em abundância. Desta maneira, ambos os pesquisadores responsáveis por relatar a percepção deste espaço (Isabela Fiori e Luiz Singeski) já tiveram algum tipo de contato com a obra. As teorias sobre o arquiteto, contexto, projeto e obra foram levantadas anteriormente a visita ao espaço propriamente dito. Nossa percepção espacial já é previamente condicionada pelo conhecimento do projeto, por nossos conhecimentos técnicos de profissionais de arquitetura e pela admiração ao trabalho autoral do arquiteto Álvaro Siza, assim, obviamente, não podemos considerar que nossa relação com o espaço seja igual à de um usuário leigo, nem é este o intuito. Pretende-se fazer a descrição do espaço experimentado no tempo de percurso, observando a relevância das unidades de análise (estipuladas no Capítulo 3 e reiteradas no protocolo de coleta de dados) na arquitetura, para, posteriormente contrapor a teoria levantada e o relato das percepções vivenciadas.

5.3.1 Fenomenologia do espaço como aplicação de procedimentos

O guia, assim chamado de protocolo de coleta de dados; (descrito nos próximos parágrafos), que cada pesquisador tinha em mãos ao percorrer o objeto de análise, foi criado com o objetivo de direcionar o trabalho de percepção e análise da obra, em resposta às seguintes perguntas que sintetizam as relações de uma construção com o contexto e com os diversos usuários:

- Como a obra se relaciona?
- Como a obra funciona?
- Como a obra se expressa (como recebo/sinto a obra)?

O trabalho do arquiteto ao projetar é entender quais problemas o edifício a ser projetado coloca e pretende resolver, neste caso: a quem se destina? Qual é a forma correta

de se relacionar com o usuário/entorno/paisagem/história? Qual é a exata função da obra? É um museu educativo? Ou marco de uma cidade? Ou um centro de encontros? Ou fonte de entretenimento? O exercício do arquiteto é projetar um espaço que se imponha e resolva os problemas levantados; que seja uma resposta espacial, mas, também, uma conversa, uma tradução, em que o canal comunicante do problema e da resposta é a arquitetura.

Esta exploração fenomenológica do espaço é exercício de diálogo, como um telefone sem fio entre os pesquisadores e o arquiteto. Será que as estratégias projetuais funcionaram como pretendido? Será que a obra se relaciona como almejado e esta é a maneira mais efetiva de fazê-lo? Será que a obra funciona como projetado e este é o um jeito adequado de funcionar ou atender as demandas impostas? Será que a obra se expressa e é percebida conforme o plano, causando uma reação coerente com sua função? Este exercício é de análise e síntese do percebido, comunicada em forma de linguagem: escrita, pelos relatos dos pesquisadores e visual, pelas fotografias ilustrativas.

5.3.1.1 PROCEDIMENTO

Observar e anotar as impressões em relação as unidades de análise e demais constatações sobre a atmosfera do objeto durante o percurso. Dois dias para coletas de dados, dois pesquisadores:

- a) Primeiro dia, percurso obrigatório aos visitantes na obra, dois pesquisadores percorrendo-o separadamente, com foco especial nas unidades propostas no protocolo de coleta e descritas a seguir;
- b) Segundo dia, percurso obrigatório aos visitantes na obra, dois pesquisadores percorrendo-o separadamente, retomada do objeto sem nenhum enfoque especial, sem necessidade de registro por fotografia, mas deixando tempo livre para experimentação espacial.

5.3.1.2 TRANSCRIÇÃO

Durante os percursos cada pesquisador terá uma câmera, um caderno de mão, uma caneta e poderá contar com o gravador de áudio do celular. Deve-se tirar no mínimo uma foto de cada ambiente, e de todos os detalhes que forem considerados importantes para

percepção espacial, com foco na arquitetura e na atmosfera do espaço. Anotar e desenhar quando necessário. Deverá marcar o horário do início e do término do percurso. As impressões e percepções espaciais serão transcritas ao fim do dia, em texto, sem trocas de experiências pelos pesquisadores em relação ao espaço analisado neste intervalo de 2 dias, evitando poluição das percepções individuais.

5.3.1.3 UNIDADES DE ANÁLISE (Estratégias projetuais)

As unidades de análise são focos a serem observados no espaço vivenciado. Foram estabelecidas em gradação de proximidade: Objeto distante; aproximação do objeto - percebido ainda somente pela visão, objeto próximo (percebido pelos demais sentidos), e por fim, pesquisador imerso e percorrendo o ambiente.

1. Conexão com o contexto físico e cultural:

Observar, na aproximação da obra, como se faz a relação do objeto com o entorno. Como se comunica com a paisagem, com os demais edifícios? Como é a leitura da obra (facilmente associável com a realidade da região ou brasileira)? Por onde e de que modo se conformam os acessos, qual é o trajeto e quais as vistas supõem-se que os visitantes encontrem ou não encontrem.

2. Comunicação do objeto com o indivíduo:

Analisar como o edifício evolui na medida em que se torna mais próximo. Passa sensação de leveza ou peso? Parece combinar com o local? O edifício parece monótono, desperta interesse, é agressivo, impõem-se regionalmente? Em comparação ao seu corpo, o edifício parece grande ou pequeno? Alto ou baixo? Maciço, fluido ou leve?

3. Corpo e o espaço:

Com a proximidade do objeto, já podendo diferenciar texturas, cores, materiais e detalhes, interna e externamente. Analisar de que forma este espaço comunica-se com os sentidos do pesquisador. Parece frio ou quente? Como dá-se a curadoria da luz? Há diferenciações claras de materiais? Isto respeita alguma lógica? Os espaços são silenciosos ou barulhentos? Por fim, como estes edifício (ou cada ambiente) se comunica com todos os sentidos do usuário?

4. Tempo no espaço:

Observar como se dá a evolução espacial do edifício. É possível ter clareza espacial em todos os espaços? Existe um caminho claro a ser percorrido ou o usuário pode preambular livremente? Como funciona espacialmente esta condução do usuário ou a falta dela? Quais as estratégias adotadas em relação ao fluxo de pessoas? Isto é parte fundamental do projeto ou secundária?

Por fim, qual foi o todo atmosférico sentido no edifício? Qual é a sensação essencial vivenciada? Esta sensação é adequada ao uso? Qual foram as principais razões para que seja essa a sensação remanescente da experiência? As estratégias projetuais direcionaram essas sensações (intencionalmente ou não)? De que forma?

5.3.2 Levantamento fenomenológico pelos pesquisadores

A visita ao Museu só aberta nos fins de semana, sábados e domingos, e feriados, das 14:00 até as 19:00 e os dias escolhidos para o levantamento foram escolhidos apenas pelo cronograma de conclusão do trabalho de mestrado e por promoções de passagens aéreas. Assim, no dia 23 de fevereiro iniciamos a visita ao Museu Iberê Camargo, começando o trajeto caminhando pela Av. Padre Cacique, no sentido contrário ao fluxo dos carros. A chegada ao Hall externo do museu deu-se às 15 horas e 10 minutos e finalizamos o percurso às 17 horas e 25 minutos, o dia estava ensolarado e muito quente. No dia seguinte, dia 24 de fevereiro, que amanheceu nublado e com a temperatura bem mais amena, iniciamos o percurso mais tarde, chegando de carro em frente à entrada do Museu, às 16 horas e 30 minutos e finalizamos às 18 horas e 20 minutos, ao pôr do sol. Os espaços de construção do percurso dos usuários (do edifício principal), aqui, foram evidenciados neste recorte, por isso, o café e

os espaços auxiliares, de cursos e auditório (fechados nas datas em que ocorreram a visitação), não tiveram destaque como geradores atmosféricos e também não foram pormenorizados nos depoimentos.

Os textos a seguir são as percepções de cada pesquisador anotadas in loco e transcritas elencando-as de acordo com as unidades de análise.

5.3.2.1 Resultados

PESQUISADOR 01

1. Conexão com o contexto físico e cultural - Ao se aproximar do edifício, no dia 23, caminhando pela Orla do Guaíba, as margens da Av. Padre Cacique, encontramos os fundos do museu, com a primeira vista para o fim da doca de carga. Pela imagética anterior à visita, o prédio parecia-me maior e mais imponente; mesmo assim, tem um destaque físico grande na região onde está inserido, já que difere de todas as outras construções: um volume branco maciço, pesado e muito expressivo. No dia seguinte, domingo dia 24, um dia sem sol e nem sombras, o peso do volume branco não estava tão marcado, sem comprometer, no entanto, as sensações e características gerais do volume. Externamente não há nenhum visual desinteressante, o edifício, composto por três volumes hierarquizados (dois menores com funções auxiliares e um muito maior que claramente concentra o todo do museu), não tem uma beleza clássica e perfeita, mas proporciona interesse a cada nova perspectiva. O acesso ao ambiente interno se dá, para o visitante, somente pelo hall no pavimento térreo, o que unifica a experimentação de entrada e possibilita controle em projeto das sensações inicialmente evocadas - mesmo não tendo formas usuais, a entrada do edifício é muito intuitiva.
2. Comunicação do objeto com o indivíduo - Ao aproximar-se do edifício é possível ver os detalhes dos poucos materiais diferentes que o compõem. O piso escuro externo, de placas grandes de pedra; a marcação da caixaria do concreto branco e as marcas escuras da umidade escorrendo nas quinas; os detalhes dos guarda-corpos metálicos, esquadrias e detalhes do mármore, entalhado no acesso. O edifício se torna mais

rendilhado com a proximidade e, mesmo utilizando poucos materiais, não é monótono, já que o detalhamento material é visivelmente planejado e sua forma externa conduz à aproximação: a soldura das rampas do corpo do volume principal quebra a imponência de um volume muito alto em comparação a escala do corpo, emoldurando o acesso pela rampa aérea, como um pórtico. Mas, ao transpassar as rampas aéreas e aproximar-se do acesso, tem-se um átrio externo, onde toda a altura do edifício, muito próximo, oprime e compele a entrada pela porta lateral.

3. Corpo e o espaço - Adentrando o espaço interno, passa-se por uma entrada de pé direito baixo que conduz a recepção e posteriormente ao átrio principal, que, em primeira impressão, pareceu um pouco decepcionante, já que por ele não é possível ter clareza espacial do todo (o que é uma inversão do valor usual dos átrios como organizadores espaciais) e o contínuo do percurso (induzido pelo recepcionista a ser percorrido com ascensão pelo elevador até o quarto pavimento com descida pelas rampas) não é um caminho óbvio, com o acesso do elevador escondido aos fundos da saída da rampa. O espaço interno possui pouca diversidade de materiais, curvas suaves das paredes de gesso brancas, aveludadas, piso de tábuas de madeira, o mármore branco delineando formas (nos guarda corpos) ou ressaltando espaços (recepção e escada de incêndio) - detalhes em materiais tons sobre tons, feitos de forma sutil e delicada. Acende-se ao quarto pavimento por um elevador pequeno, todo revestido de madeira, com aspecto pouco nobre, como um elevador de carga - o que parece proposital, com o intuito de baixar-nos as expectativas. Chegando ao quarto pavimento, no primeiro dia (extremamente ensolarado), tem-se um visual emoldurado da curva da fachada, iluminada indiretamente pela claraboia escondida no vinco do teto do átrio, iluminando a parede com luz natural. Ainda não é possível ter a clareza dos espaços, mas esta primeira vista é assustadoramente impressionante. Ao segundo dia, sem o benefício da surpresa inicial nem do contraste da penumbra com a invasão de luz natural (os efeitos visuais planejados proporcionados pela luz natural neste dia eram auxiliados por luminárias), o visual desta curva parecia mais sereno, não menos bonito, apenas menos impactante.

Os espaços do piso foram setorizados em nichos: antes de adentrar a área expositiva há um espaço de contemplação, proporcionando graus de envolvimento do usuário

com as obras de arte (visitantes que ultrapassam o pórtico do nicho inicial para área expositiva tendem a se concentrar nas obras, não na arquitetura, até que se cruze todo o piso e que se passe pelo pórtico final, onde o espaço chama a contemplar novamente a arquitetura). A entrada e saída do piso de exposições são iguais e emolduradas pela curva exterior, enquanto a área de exposições é clara e simples. Os enormes guarda-corpos existentes no perímetro entre as exposições e o átrio, impedem, por sua dimensão, de olhar os outros pisos, mas são um apoio de tato frio (dado seu topo de mármore) para se apreciar de forma mais cômoda e afastada os quadros expostos e o as vistas do átrio. No espaço interno se experimenta um silêncio vivo, pés estalando nos pisos e falas de pessoas proporcionam uma imersão segura, com conforto do contato humano sob medida ao ambiente (a percepção de não estar sozinho é muito forte, mas não há o incomodo dos barulhos externos do trânsito e da agitação). A temperatura ambiente não é fria como o habitual em ambientes climatizados, é controlada na medida de impedir o desconforto. Nas áreas expositivas, a luz é artificial, mas camufla-se como natural por falsas claraboias. Nas partes mais expressivas da construção, no átrio e nos corredores, a luz é natural, auxiliada por luminárias em dias de pouca luminosidade.

Ao finalizar o trajeto pelo piso expositivo chega-se a duas possibilidades de descida para a próxima área expositiva: pela escada (bem iluminada, bem marcada – como deve ser uma rota de fuga – e posicionada ao lado da área de serviço e banheiros de cada andar) ou seguindo por um corredor muito escuro que supõem-se dar nas rampas - nesta hora me pergunto como é possível fazer o usuário escolher entre um corredor escuro como saída tendo ao lado uma saída óbvia, clara e conhecida, como uma escada? A curiosidade te leva até o início do corredor e de lá é possível ver um lindo feixe de luz, que convida a iniciar a descida e descobrir que a cada inflexão no corredor (curva ou obstrução de visão) há um novo convite a desfrutar de uma vista ou uma claraboia. As estratégias dramáticas de contrastes entre penumbra e luz, desconexão com o entorno e abertura de visuais, afunilamento e alargamento do espaço de corredor ditam o tempo de passagem e permanência neste espaço; e assim, pelo corredor se experimenta um mergulho, emergindo em uma nova sala expositiva, neste caso, no terceiro pavimento e tendo agora um maior entendimento da construção. As janelas e as rampas integradas ao átrio vão ampliando, respectivamente, a

compreensão externa e interna do edifício, de uma forma um tanto educacional em relação a arquitetura: as janelas emoldurando detalhes do material, marcando estratégias de contraste que serão encontradas no decorrer do corredor, ou um fragmento da realidade externa, a textura do rio, uma vista específica; as rampas integradas dão distanciamento para se notar as exposições, as diferenças entre estratégias de iluminação entre o quarto piso e os demais, a espessura dos beirais e das paredes, o volume do vazio.

Ao sair da passarela é preciso cruzar a exposição para continuar o percurso e, posteriormente, adentrar novamente à rampa, que neste trecho desemboca diretamente no espaço expositivo do segundo pavimento, já aparecem sinais simbólicos de que o percurso total do edifício está terminando: a partir de agora há mais rampas integradas ao átrio do que percursos escuros de corredores. Além disso, as janelas já têm vãos maiores, como se não houvesse mais o que esconder ou não fosse mais necessário preparar o usuário. Enfim, termina-se o trajeto no térreo do átrio, perto da saída, sem nenhum destaque para a loja de suvenires, mas com a sensação final de entendimento deste átrio central e seu valor na espacialidade geral do edifício.

Os outros volumes do conjunto do museu (área administrativa, oficinas artísticas e o café) estão esteticamente integrados ao todo, mas de uma forma não essencial a experimentação do usuário, o que é facilmente constatado pela hierarquia volumétrica do conjunto.

4. Tempo no espaço - A dificuldade de setorizar a vivência espacial e temporal fica muito clara no tópico acima, que mesmo concentrado na materialidade espacial invadiu diversas vezes o relato do percurso arquitetônico. Nesta obra, cujo percurso amarra toda a experiência, são usadas inúmeras estratégias espaciais para conduzir os usuários pelo trajeto, de forma a significá-lo: O átrio, que em princípio não comove, ao decorrer do trajeto amarra a espacialidade de toda área expositiva; o elevador é um atalho no tempo, para catalisar as emoções e visuais pretendidas aos usuários mais rapidamente, sem cansá-los com vistas desnecessárias; as gradações espaciais nos pisos expositivos- nicho inicial /área expositiva /nicho final e acesso a rampa ou espada- são a leitura espacial exata do tempo das necessidades humanas de apreensão das informações – no nicho inicial entende-se o espaço, é possível conversar com um

colega e observar a arquitetura sem atrapalhar a exposição/ ao entrar no espaço maior, expositivo, a arquitetura perde o enfoque, as paredes ficam mais simples a iluminação imita a natural sem causar danos as obras nem contrastes/ transpondo a área expositiva tem-se o nicho final, em que pode-se observar e entender o espaço recém experimentado, ir ao banheiro , e se preparar para iniciar o trajeto das rampas- a parte expositiva poderiam ser em planta livre, como na maioria dos museus, mas foram divididas em sub espaços e as fronteiras entre estes marcadas com pórticos, deixando as transições claras; as rampas enclausuradas são pausas meditativas entre as exposições, são o espaço temporal em que o usuário imerge na experimentação da obra de arquitetura e deixa-se conduzir por todas as estratégias (visuais emolduradas, iluminações dramáticas, afunilamento e expansão do caminho, curvas bruscas) inseridas pelo projetista até desembarcar em um novo espaço expositivo, pronto para apreender uma nova exposição ou artista; as partes das rampas integradas ao átrio servem a um entendimento geral do espaço e mantêm os usuários, depois de passar por espaços enclausurados das rampas, com uma sensação de segurança de domínio do todo espacial e possibilitam o continuo da curiosidade pelo trajeto sem forçar sentimentos negativos de encarceramento; por fim, ao sair da rampa no átrio, este ganha uma nova força e conotação.

A sensação que permanece desta vivência espacial é um forte sentimento de ter passado por uma experiencia integral, como a de assistir a um show ou a um filme- que mesmo conhecendo o roteiro, ou neste caso os desenhos técnicos e fotografias, tem-se só com a experimentação à amarração emocional desejada pelo projetista. Esta sensação é extremamente adequada e pertinente ao uso - a arquitetura do museu se comporta como receptáculo perfeito das obras e dos usuários.

PESQUISADOR 02

Considerações iniciais

Meu primeiro contato com o edifício da Fundação Iberê Camargo deu-se ao passar de carro em frente a este, pela Av. Padre Cacique. A impressão que tive foi a de que o prédio

parecia menor do que o esperado, talvez pela expectativa ser alta. Vale a pena citar que até o momento da visita aqui relatada, eu não havia ainda estudado o projeto a fundo – conhecendo-o apenas de algumas fotografias – e, portanto meu entendimento deste era muito superficial. Devido a vários motivos, os quais, para intuito deste trabalho, não cabe aqui elucidar, nos aproximamos da edificação a pé pela avenida, vindo do sentido oposto ao dos veículos.

1. Conexão com o contexto físico e cultural (parte 1)- Em meio à vista do Lago Guaíba com o centro de Porto Alegre ao longe, o museu vai se desvelando aos poucos, conforme se avança por uma curva feita pela avenida. Depara-se primeiramente com algo que pode ser considerado quase que seus fundos, uma empena de concreto branco, margeada pela mata e pelo morro. Esta não é a maneira mais usual de se chegar à Fundação, e este caminho oferece uma apreensão mais gradual do edifício, visto que não se pode tomá-lo como um todo de imediato. A medida em que se ganha ângulo de visão, começa-se a descobri-lo, fato que vai parecer cessar somente ao final da visita, processo que penso ainda não ter cessado por completo. Logo percebe-se o átrio de acesso conformado por volumes em balanço que abraçam parte do exterior formando algo como um pórtico de entrada. Flanqueando o edifício principal vê-se um grupo de pequenas edificações de menor gabarito, todas do mesmo concreto branco, e que evidentemente fazem parte do conjunto arquitetônico, abarcando funções auxiliares ao museu como o café, oficinas, áreas técnicas e administrativas. Estas parecem funcionar como uma gradação volumétrica entre a orla, o museu e o morro e diluem sensivelmente a forma do edifício, conectando-o com a rua e a cidade.
2. Comunicação do objeto com o indivíduo- Visto do exterior, o volume escultórico se assemelha a uma rocha engastada na encosta, e no entanto, é bastante envolvente e convidativo. A volumetria, apesar da sua “mineralidade” e de sua aparência monolítica, parece fluida como água ou como tecido. As curvas existentes na fachada, encortinadas pelos volumes em balanço, convidam ao acesso. A indução do percurso, estratégia que vai permear todo o edifício, já é percebida aí, pois o acesso ao átrio externo é previsto por uma rampa lateral e o cruzamento da avenida tem de ser feito por uma passagem subterrânea de pedestres. Outras formas de acesso são possíveis, mas não são

encorajadas nem evidenciadas. No átrio de acesso não se está dentro nem fora. Estar neste ambiente é um acontecimento. Ao emoldurar o céu e abraçar o vazio, o arquiteto cria um espaço de transição, nem interno, nem externo. Aqui também já se percebe outra intenção constante no projeto: não há uma visual correta ou única. O ambiente todo permite novas composições visuais, dependentes do ponto de vista do indivíduo e de sua manifestação no espaço.

O acesso principal se dá de forma protegida por uma porta pivotante oblíqua ao átrio externo. Adentrando o edifício, chama atenção o capacho embutido entre as placas de mármore de revestimento brancas que se estendem à bancada e às paredes da recepção, onde nos é explicitado o percurso que deve ser percorrido pelos visitantes, segundo a recomendação do arquiteto. Ao lado, o átrio interno com suas rampas sinuosas, detém um pé-direito total, atravessando desde o 1º (térreo) ao 4º e último pavimento do museu, nos dando uma primeira compreensão do espaço. Em contraste (e diálogo) com a brutalidade do ambiente externo, o interior do edifício possui uma tatibilidade que parece, ao mesmo tempo, acolher e seduzir. O espaço é dominado pela cor quente da madeira dos pisos e do mobiliário e pelo branco das paredes e forros de gesso acartonado, do mármore dos acabamentos (guarda-corpos) e da madeira pintada dos rodapés.

Atravessa-se este recinto para ascender ao último pavimento através do elevador locado na extremidade oeste do museu, para depois descer deambulando pelas salas expositivas e pelas rampas. Aqui percebemos pela primeira vez outra estratégia recorrente no projeto, de inflexão temporal e espacial através do contraste de elementos arquitetônicos. O elevador possui um acesso tímido e escuro, insinuado por uma curva na parede. Seu interior de madeira é demasiadamente pequeno em comparação à grandiosidade do ambiente anterior – equilibradamente iluminado natural e artificialmente – e a ausência proposital de espelhos auxilia na obtenção do efeito desejado. Penso que esta ausência tem o propósito também de induzir um estado pré-reflexivo, evitando o embate narcisista com a própria imagem, a fim de preparar-nos para o desfrute da exposição artística porvir.

O elevador desemboca sutilmente numa antessala que, em combinação com um espaço similar locado a leste do edifício e, portanto, diametralmente posicionado a esta, organizam os fluxos e áreas de apoio, rotas de fuga e banheiros. Aqui, a vista da parede curva do átrio interno iluminada por uma abertura zenital é impactante e a sensação de

amplitude e de beleza visual surpreendem pelo contraste. Destes espaços se tem acesso ou às salas expositivas, de um lado, ou às rampas, de outro. Excetuando os corredores/rampas fechadas que se debruçam sobre o exterior do edifício, todos os ambientes ladeiam e se abrem visualmente para o vão central. As salas expositivas de cada piso poderiam constituir um ambiente único e integrado, porém são subdivididas em recintos menores que possuem uma certa permeabilidade visual entre si, e entre o vão central e as salas dos outros pisos. Neste ponto tornam-se claras outras duas estratégias que atuam em conjunto, a gradação espacial e a conexão visual, e que se repetem ao longo do projeto.

A gradação espacial envolve também a passagem entre ambientes saturados e insaturados, de maior ou menor contraste, claros e escuros, de pés direitos baixos (rampas externas) e altos (salas expositivas) e entre estes e o vão central com seu pé direito que abarca todos os pavimentos. A conexão visual, além do explicitado anteriormente, envolve também o diálogo entre interior e exterior, configurando algo como um elogio à cidade a partir do controle e escolha minuciosa das aberturas visuais. Estas estratégias, somadas a existência (e importância) de um trajeto a ser percorrido vão evidenciar um controle intencional das experiências e indução de sensações, estabelecendo assim uma narrativa. O percurso não nos é imposto. O arquiteto tampouco apenas encoraja o usuário a percorrê-lo, ele o seduz através de pequenas dicas, sugestões, inflexões e contrastes e, apesar disso, a passagem entre os ambientes não se dá de forma brusca, desenvolvendo-se sempre de maneira gradual e natural.

As rampas desempenham um papel fundamental neste âmbito. Em oposição aos espaços expositivos na ala sul do museu, marcados pelo rigor e pela racionalidade formais, onde a arquitetura atua como suporte para as obras de arte, as rampas (tanto internas quanto externas) e os corredores, na porção norte, são os lugares onde estão previstas experiências espaciais decorrentes da distribuição de elementos e estratégias arquitetônicas simples (contrastes de luz, de amplitude espacial, vistas emolduradas, contrastes entre formas retas e curvilíneas), cujo intuito parece ser nos sensibilizar, inferir-nos emoções ou manifestações afetivas.

3. O corpo e o espaço- Percebe-se uma grande sensibilidade em relação aos detalhes, à materialidade, à criação de ambiências afetivas (aura) e ao contexto local. Nossas

respostas sensoriais são observadas com delicadeza e atenção. A luz é tratada como um dos principais materiais de construção de sentido no espaço. O desenho da luz é minuciosamente elaborado: a iluminação natural incute uma aura sublime no ambiente interno enquanto a artificial é homogeneamente distribuída, trabalhada de maneira a evitar o ofuscamento e dispersada de forma bem-humorada, seja por filtros de luz, seja por rebatimento. Nas salas expositivas a luz artificial mimetiza a natural. Nas rampas e corredores externos, pequenas aberturas zenitais são suficientes para inundar de luz pontos do percurso entre trechos cuja luminosidade é apenas suficiente para se perceber o caminho a ser percorrido.

Os materiais de revestimento empregados também são elementos estruturais de construção das sensações que o edifício vincula. Nos interiores, o gesso, a madeira e o mármore possuem uma sutil delicadeza ao toque, quase como um afago. Mesmo o concreto exposto da envoltória externa possui uma suavidade que o faz parecer acetinado. Ainda em relação ao tato, a temperatura controlada se aproxima da temperatura “ambiente”, ficando um pouco acima do equilíbrio térmico, suscitando um pouco de calor, em contraste com as práticas habituais empregadas em ambientes climatizados, que costumam exagerar na temperatura do ar-condicionado.

Os outros sentidos também são estimulados. Dentro do edifício se escutam os barulhos do silêncio permeados pelo som das pessoas e das exposições (vídeos, instalações...), contrastando com o ruído intenso do tráfego de automóveis quando do lado de fora. Às vezes parece que estamos escondidos em pequenos esconderijos meditativos nos quais se percebe, através do som, a aproximação de pessoas. A circulação controlada do ar o faz parecer mais pesado. Pode-se sentir os aromas da madeira, das obras de arte, das pessoas e de si mesmo.

4. Conexão com o contexto físico e cultural (parte 2)- As rampas internas, com seu desenho orgânico, conotam a ideia de fluxo, fluidez espacial e, vistas de cima, remetem a imagem de um rio caudaloso, em contraste com as áreas expositivas, mais rigorosas e robustas, que conotam estabilidade. Contextualmente, esta dualidade remete às características físicas do sítio, uma encosta na beira do lago. O projeto se molda e se apropria do local e de suas referências culturais, podendo-se perceber uma relação entre a bagagem pessoal

do arquiteto português e referências arquitetônicas brasileiras, como obras da Lina Bo Bardi e de Oscar Niemeyer, assim como o emprego do concreto armado.

5. Tempo no espaço- No interior do edifício habita-se um espaço reflexivo. O trajeto parece impelir o nível de concentração através do diálogo entre imersão reflexiva (salas expositivas), passeio sensorial (rampas) e resgate - ou lembrança - do mundo exterior (aberturas), fato que ocorre ciclicamente, como se o arquiteto nos preparasse para a próxima exposição, como se estivéssemos “limpando o paladar” para saborear mais um gole de vinho.

Considerações finais (Pesquisador 02)

Fizemos mais uma visita ao museu no dia posterior, próximo do anoitecer, num dia nebuloso e mais frio que o anterior, e até a escrita deste relato, domingo após a última visita, não houve trocas de ideias sobre o espaço vivenciado entre ambos os pesquisadores. Nesta segunda ida ao edifício os efeitos da luz natural não eram tão dramáticos e impactantes. Os corredores e rampas externos tinham de ser iluminados artificialmente em complemento às claraboias ali existentes, o que não aconteceu na primeira visita. O matiz geral da luz estava mais neutro, mais próximo do branco, em comparação com o matiz amarelado com o que nos deparamos anteriormente. As vistas da cidade também perderam parte do seu poder de suscitar-nos emoções, devido ao mal tempo. Ainda assim, a arquitetura do edifício vincula sua sensibilidade emotiva e a maior parte das sensações descritas continuam válidas.

Visitar o museu, para mim, foi uma experiência arquitetônica e sensorial. De maneira geral, a atmosfera afetiva era próxima à de elevação espiritual, um misto do sentimento de paz, calma, serenidade, com inquietação e curiosidade reflexivas.

5.3.3 Síntese da exploração

O arquiteto Álvaro Siza utiliza o desenho como estratégia de análise espacial, assim, para exemplificar e diagnosticar as impressões relatadas acima sobrepôs as fotografias do levantamento à desenhos exploratórios e explicações sobre suas significâncias. Assim como nos desenhos de Siza, como exemplo a figura 46 do próprio Museu Iberê Camargo, foram feitas composições com vários ângulos de um mesmo espaço, reproduzindo a visão periférica, com intuito de facilitar o entendimento do objeto.

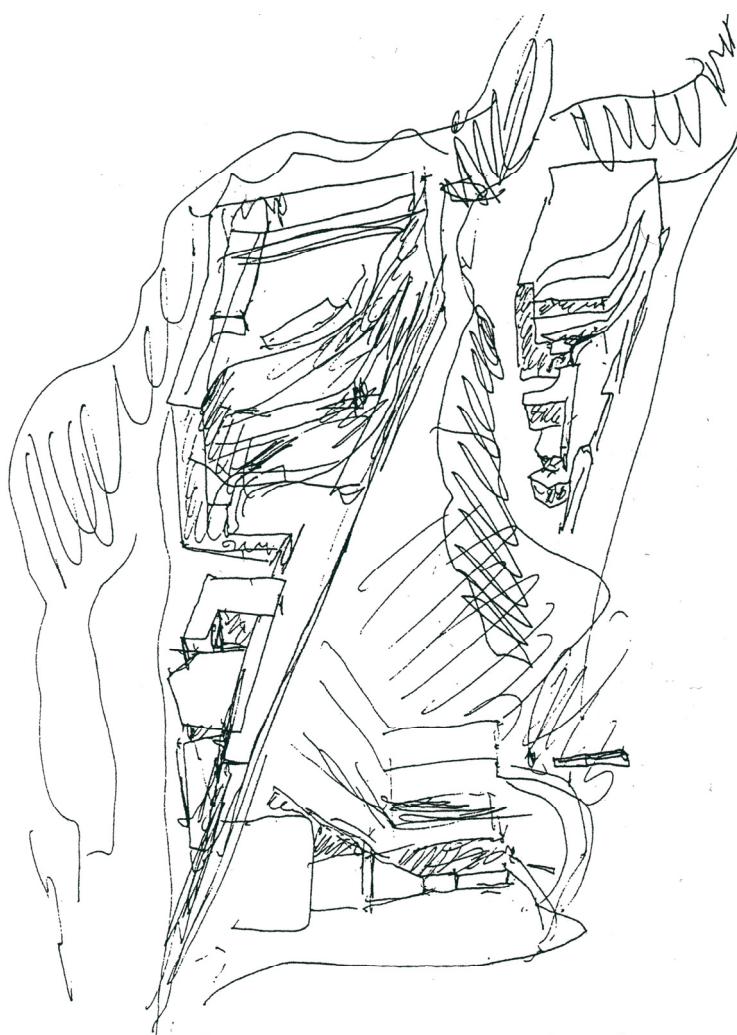
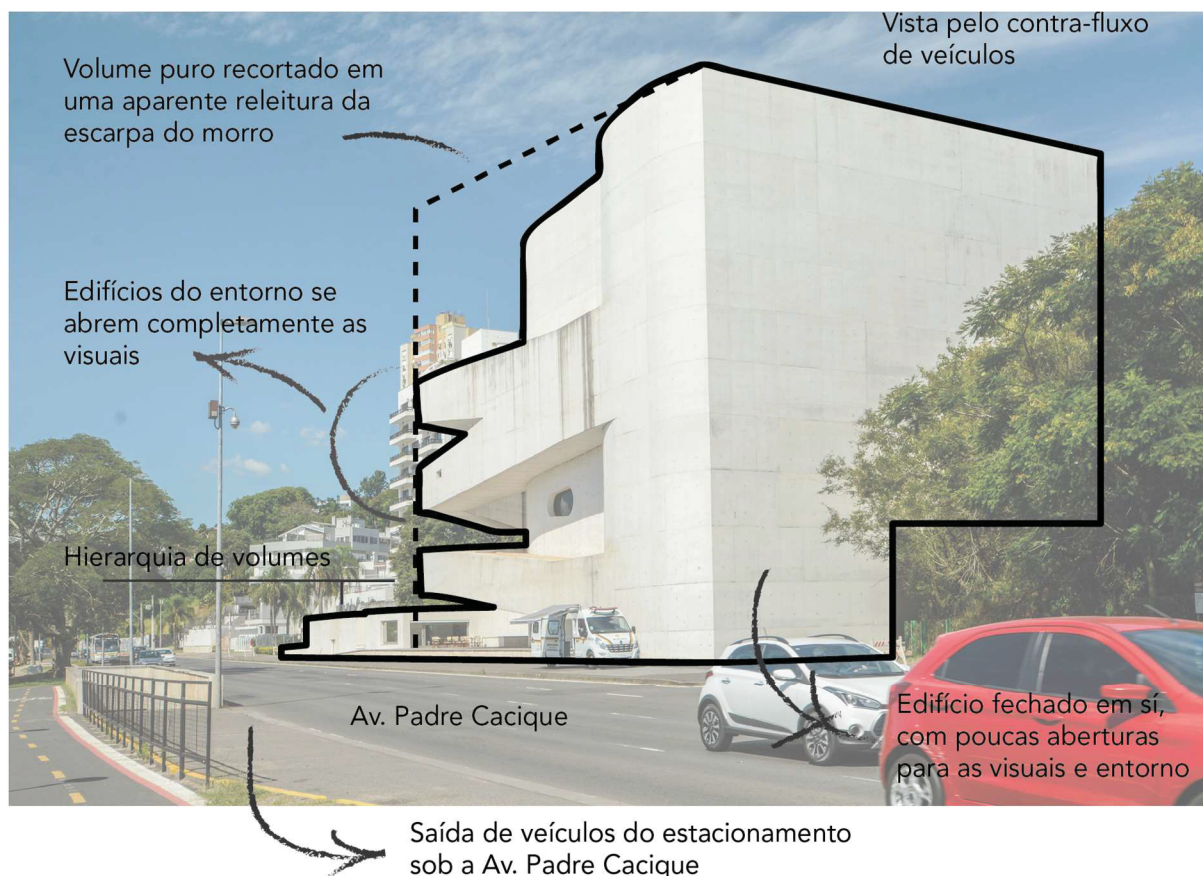


Figura 46- Desenho do Museu Iberê Camargo, por Álvaro Siza. Vistas aéreas e átrio. (FIGUEIRA, 2008)

A seguir a síntese da exploração e conclusões visuais do que os dois pesquisadores experimentaram no espaço vivenciado:



Contraste entre a impressão de pureza das formas e a leve obliquidade das linhas e curvas das paredes

Aparência de um volume puro recortado por curvas de níveis; o volume construído em contraste e diálogo com a encosta do morro

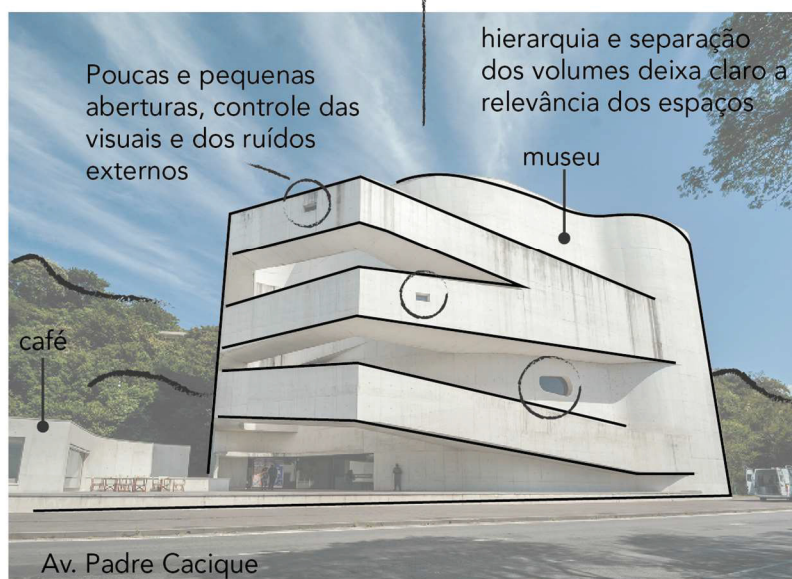


Figura 47- Esquema de análise do espaço vivenciado na aproximação do Museu. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).

O edifício como um todo tem estética não usual, mas os elementos que a compõem não são estranhos à realidade brasileira e até mesmo à de Porto Alegre: as rampas, o emprego maciço de concreto armado delineando formas curvas. Vários autores citam as semelhanças do museu com o Sesc Pompeia, figura 49, (construção de 1986, São Paulo) da arquiteta Lina Bo Bardi e das linhas gerais do edifício com obras de Oscar Niemeyer, figura 48; mas, fugindo de uma arquitetura de renome, o edifício do Ministério Público Estadual, figura 50, já se vale de passarelas destacadas em sua fachada e o ed. Centro Administrativo, figura 51, tem sua forma emoldurada por curvas de concreto, ambos localizados no centro de Porto Alegre.



Figura 48- Rampas do arquiteto Niemeyer, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera. / Figura 49- Vista do pavilhão esportivos, com as passarelas externas, do Sesc Pompeia, da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. ⁹⁴



Figura 50- Edifícios do contexto de Porto Alegre, ed. Ministério Público Estadual./ Figura 51- Ed. Centro Administrativo. FONTE: Website do M.Público do Rio Grande do Sul e website de mapa interativo. ⁹⁵

Indiferente ao fato de Siza se apropriar ou não destes prédios como referência, o fato de existirem construções que utilizam técnicas similares no contexto urbano mostra que mesmo o Museu Iberê Camargo possuindo uma estética um pouco grotesca, não é alheio a realidade construtiva local.

⁹⁴ Disponível em, respectivamente: parqueibirapuera.org/o-parque-ibirapuera-esbanja-arquitetura/ e folhanoroeste.com.br/noticia/detalhe/14002/sesc-pompeia-recebe-oficina-de-pedalada-e-aulas-de-danca-gratuitas.html

⁹⁵ Disponível em, respectivamente: <https://www.mprs.mp.br/> e <https://mapio.net/pic/p-4667261/>



Variações de alturas (sob as rampas, no atrio externo e sob a marquise de entrada) funcionam atraindo o usuário do passeio para o átrio e deste para a entrada.

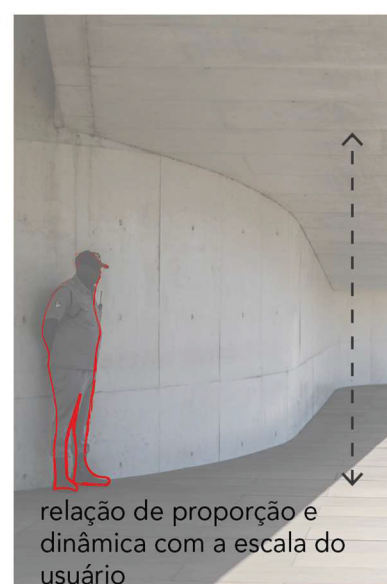


Figura 52-Esquema de análise do espaço vivenciado na aproximação do edifício. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Marcação da entrada se dá pelas transições de materiais e pelas linhas de chamada da parede da escada. Porém, os funcionários avisam que o trajeto sugerido pelo arquiteto Alvaro Siza é pelo elevador com descida pelas rampas, já que a finalização do percurso pela rampa está próxima ao acesso principal, o que intuitivamente nos conduz a subir diretamente pelas rampas, ignorando o elevador aos fundos.

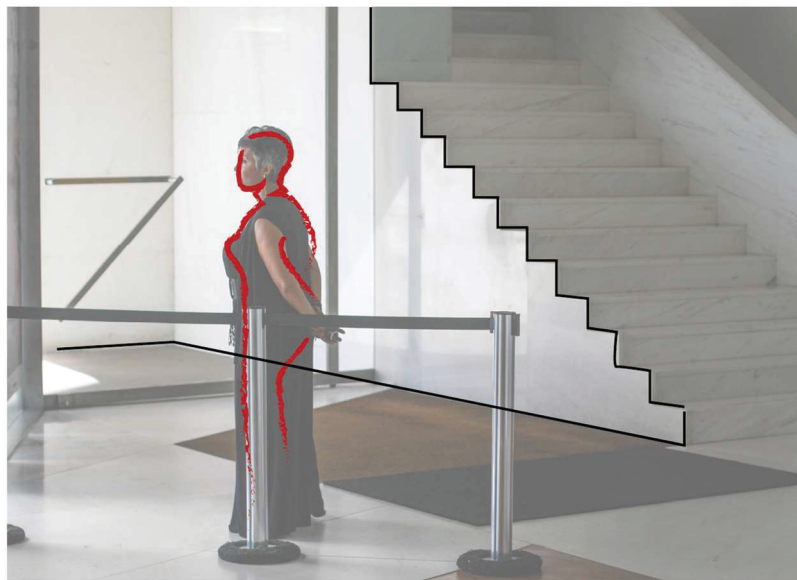
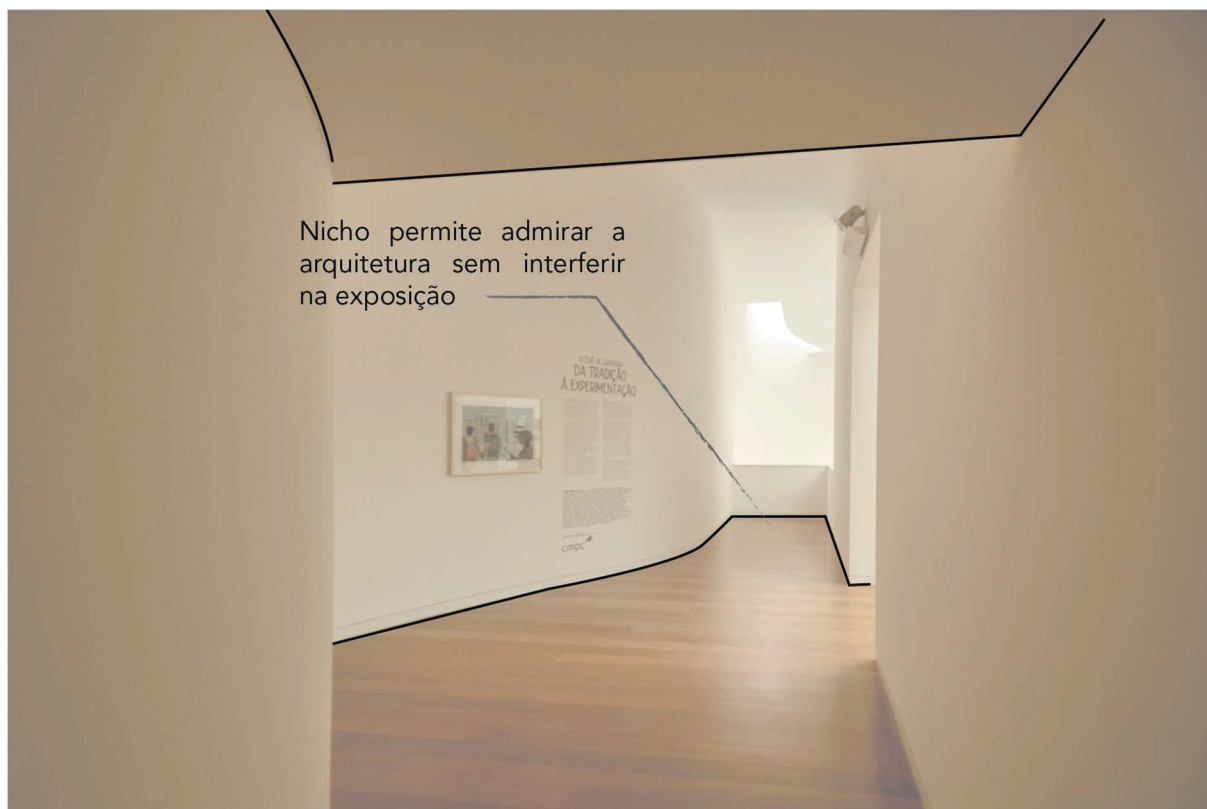


Figura 53- Esquema de análise do espaço vivenciado no hall do Museu. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Vista ao sair do elevador: pé direito inicialmente baixo se amplia, o caminho emoldurado pela curva externa aflui em direção a um remanso, onde é possível admirar a claraboia e o átrio interno. O ambiente interno construído se vale da curva da fachada e da iluminação natural para gerar sensação de eternidade.



Figura 54- Esquema de análise do espaço vivenciado no início do percurso. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Área de exposições pura, simples e subdividida em nichos, que facilitam a curadoria das obras.

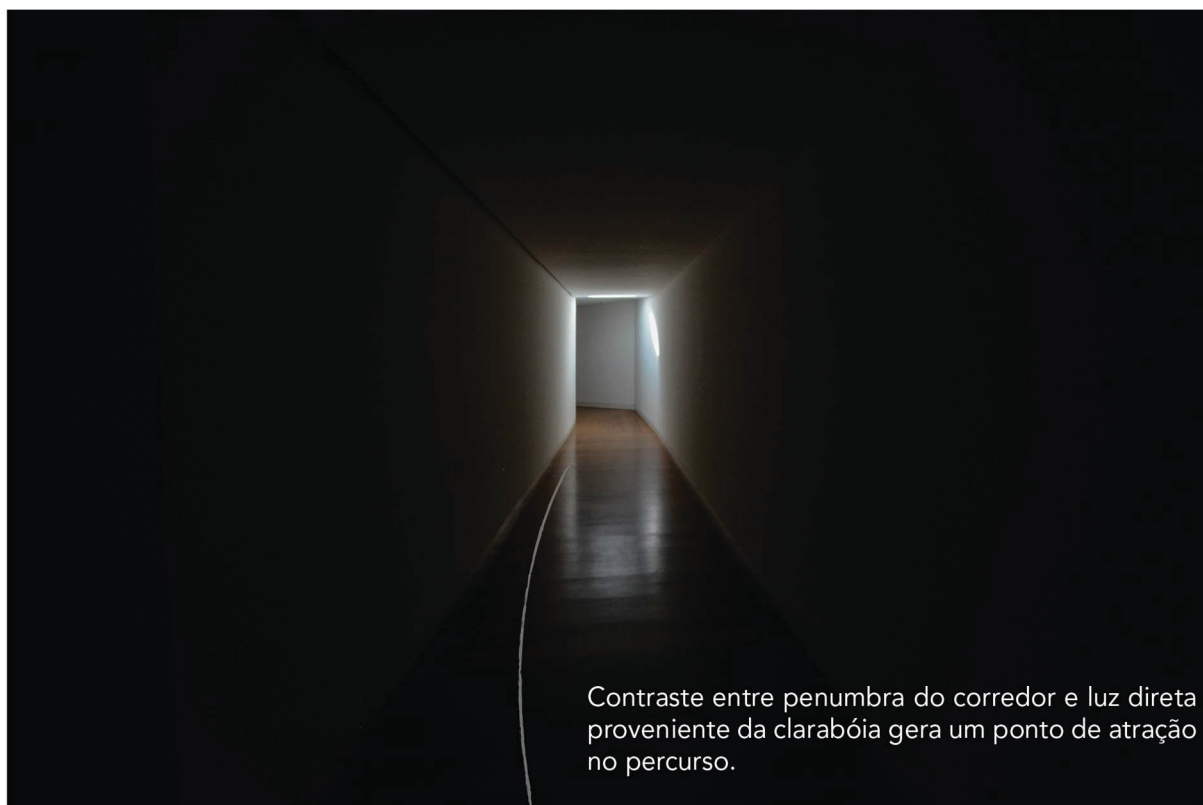
Acesso as rampas e acesso a escada de incêndio. A curiosidade de descobrir o que está no final do corredor leva ao início da rampa.



Área de exposições retilínea e uniforme, dividida em sub-espacos, com enfoque nos quadros, não na arquitetura.



Figura 55- Esquema de análise do espaço vivenciado no quarto pavimento. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



A partir da claraboia o próximo ponto de atração do percurso já é visível, uma vista externa para lago.

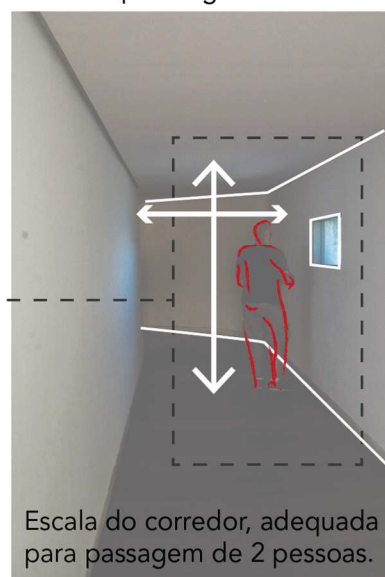
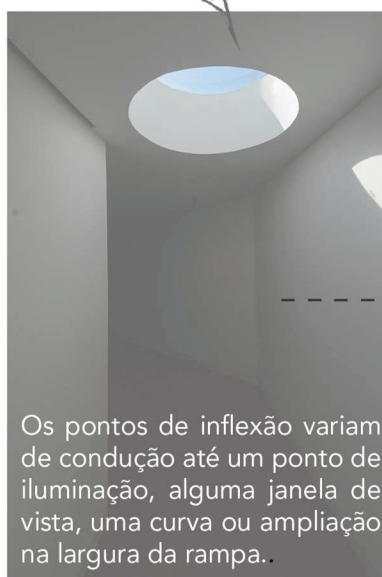
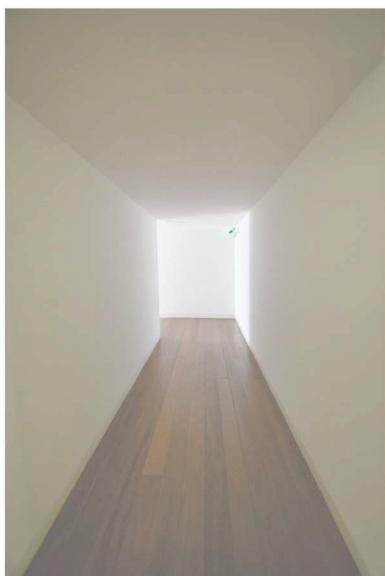


Figura 56- Esquema de análise do espaço vivenciado nas rampas do pav. quarto para o terceiro. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).

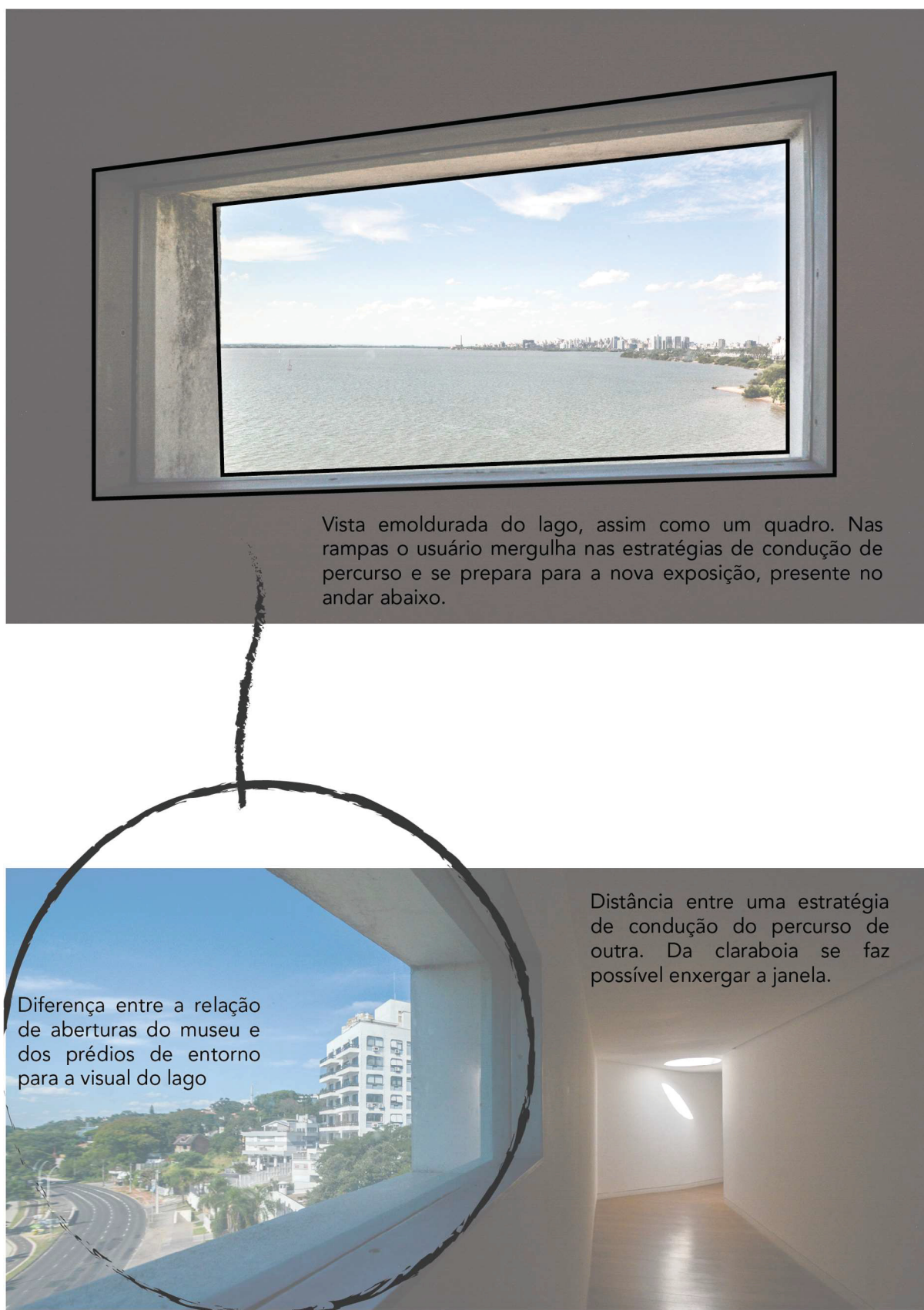
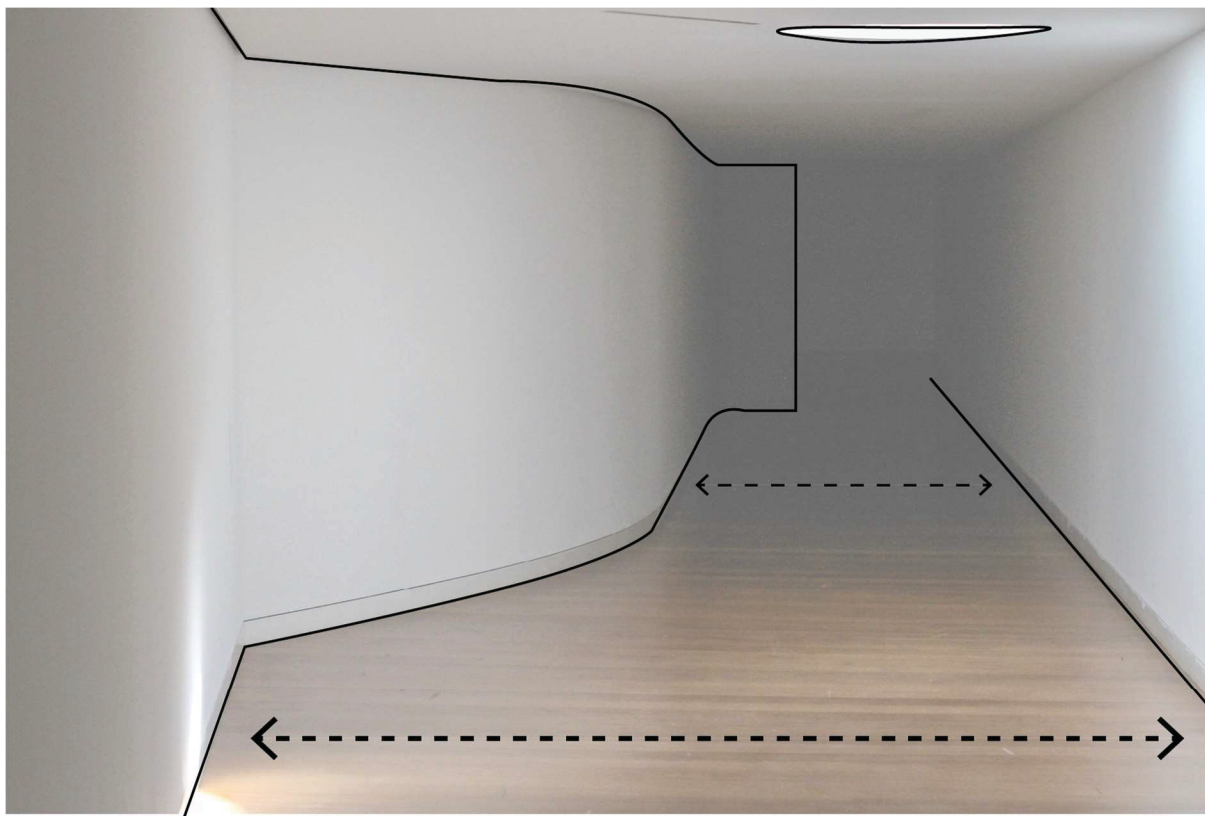


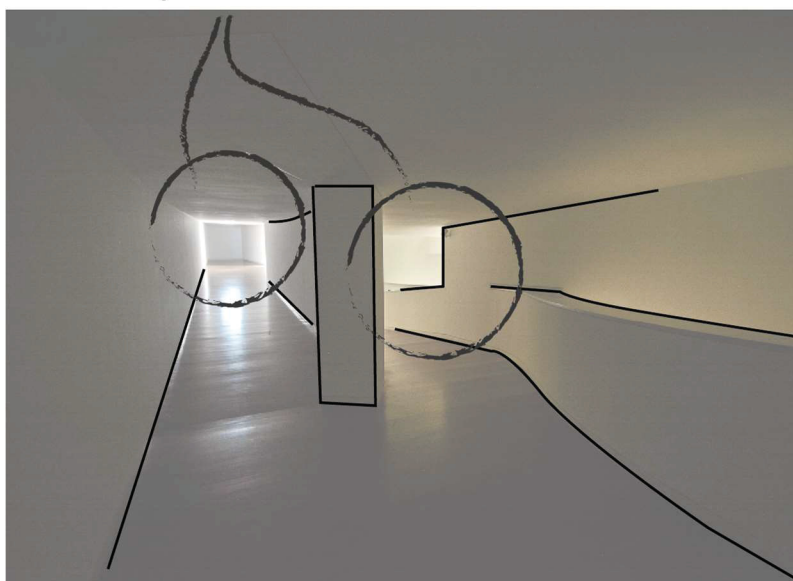
Figura 57- Esquema de análise do espaço vivenciado nas estratégias de condução dos usuários. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Vista para a claraboia, mostrando a dinâmica de variação de largura do corredor. Ao transpor a iluminação zenital é possível avistar a quebra de percurso, dada pela inflexão da rampa.

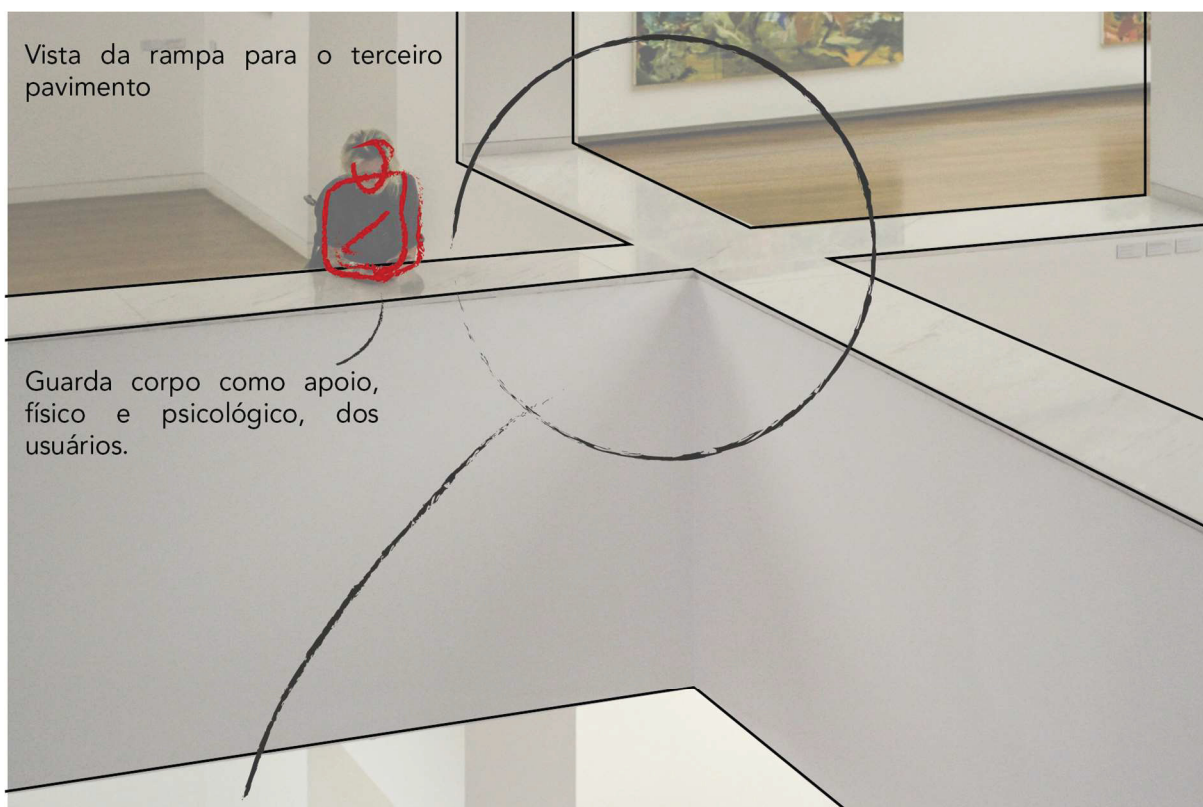
Passando a claraboia, já com vista para a iluminação e corredor integrado ao átrio. É visível, pelo contraste, a diferença de tonalidade entre a luz natural da claraboia e a luz artificial predominante no espaço expositivo, mas no espaço vivenciado esta diferença é muito sutil.

Rampa integrada ao espaço interno do átrio contribui para o entendimento espacial.



Transição entre pé direito mais baixo e a escala vertical do átrio. Variações que modificam a velocidade de caminhar

Figura 58- Esquema de análise do espaço vivenciado na chegada do terceiro pavimento pela rampa. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Ainda em um espaço unificado são criados nichos espaciais, dividindo as exposições, mas ainda mantendo a unidade arquitetônica.

Dinâmica espacial da rampa, vistas diversas e variações no percurso.

Janela com vista externa

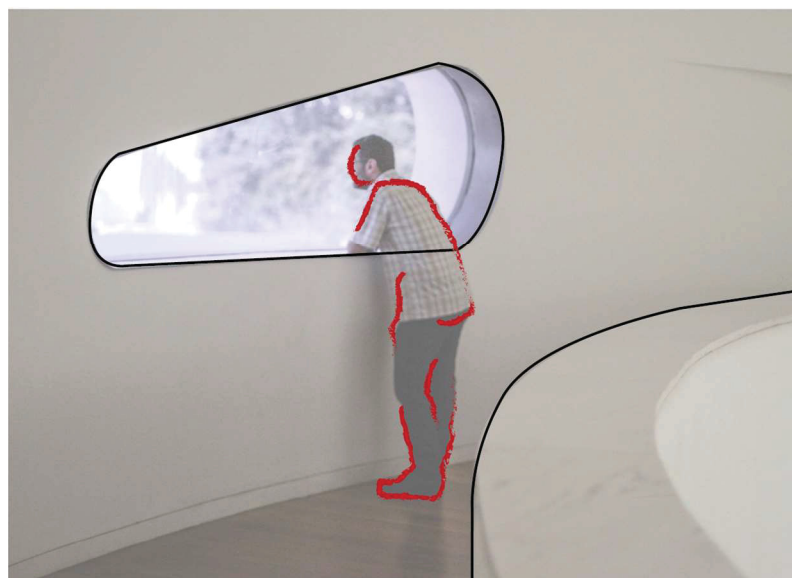
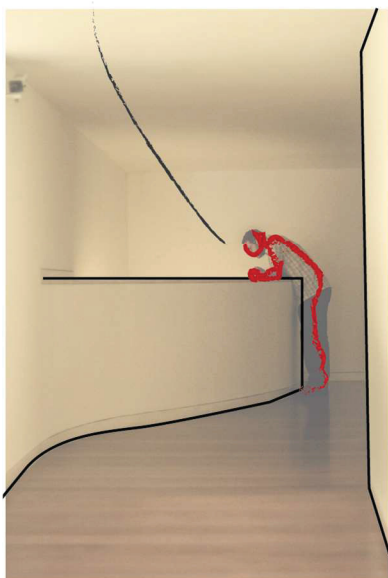


Figura 59- Esquema de análise do espaço vivenciado e detalhes das inflexões espaciais. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).

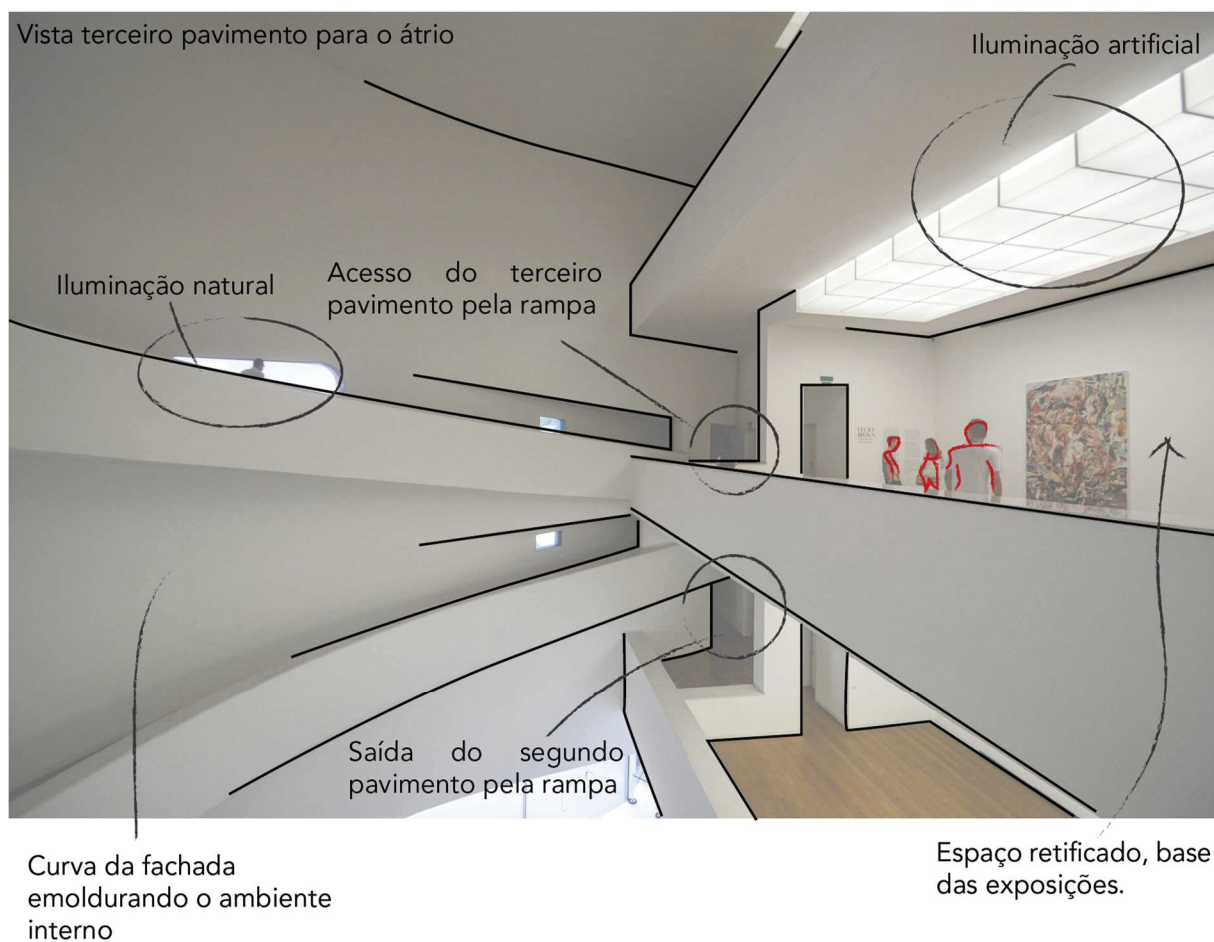


Figura 60- Esquema de análise do espaço vivenciado no terceiro pavimento. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Nicho sob a escada é um espaço de imersão utilizado pela exposição do terceiro pavimento.

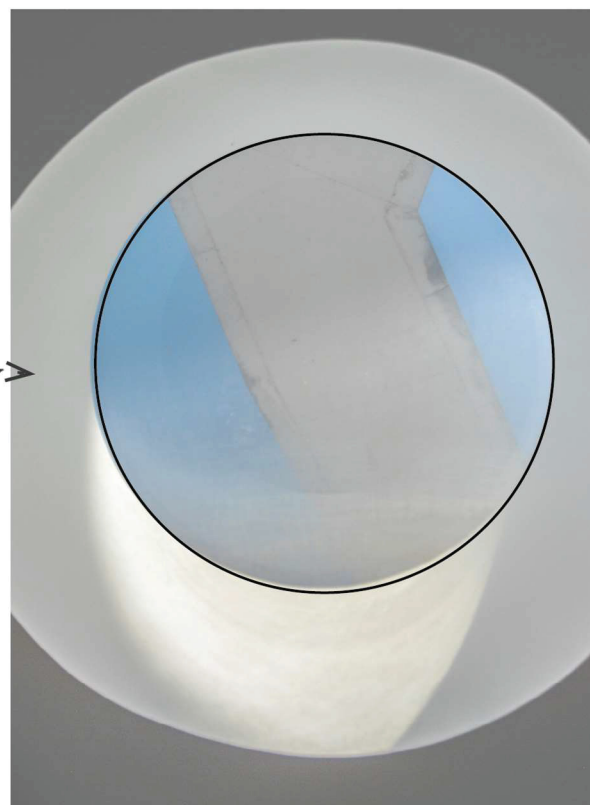
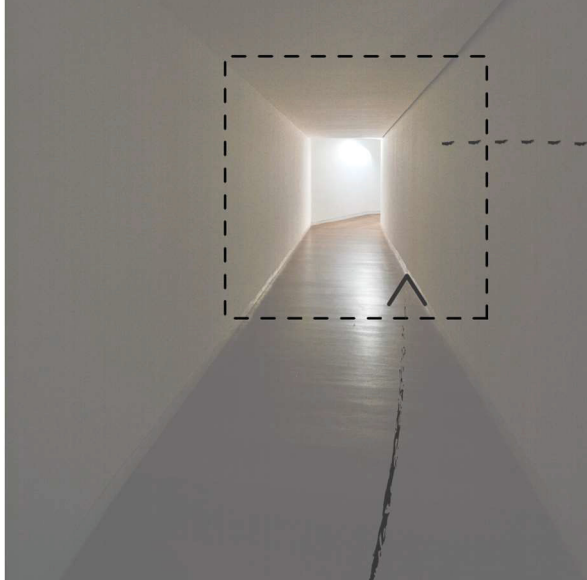


A próxima janela, ao descer para o segundo pavimento, aproxima o usuário da curva de descida da rampa e marca o caminho de forma intuitiva.



Figura 61- Esquema de análise do espaço vivenciado iniciando o percurso na rampa do terceiro para o segundo pavimento. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).

As vistas servem, além de conduzir o caminho, como pistas da forma como o edifício se comporta. Parecem funcionar didaticamente, de forma proposital, dando destaque às estratégias arquitetônicas.



Quebra angulosa da rampa em contraste com a inserção suave da rampa na curva da fachada.

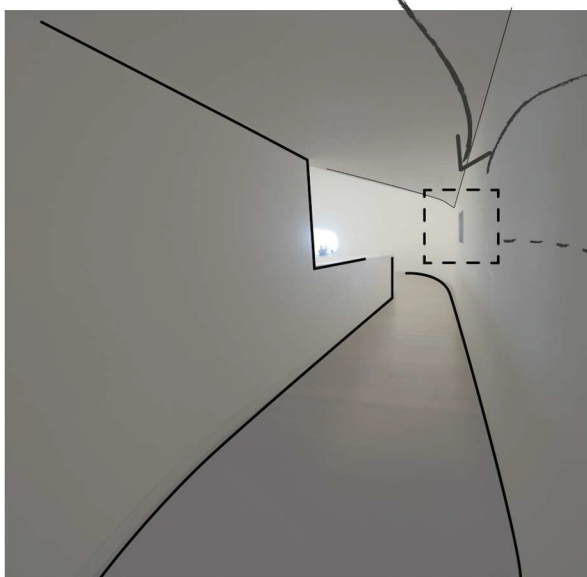
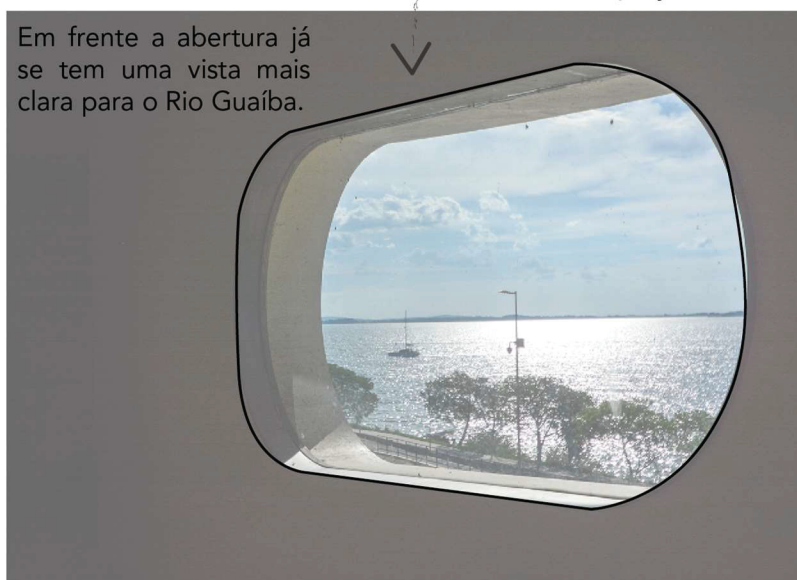


Figura 62- Esquema de análise do espaço vivenciado nos detalhes das estratégias espaciais nas rampas. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



O ambiente parece uma mistura de espaço construído com ambiente natural, já que as dinâmicas espaciais e a suavidade das formas são tão precisas e tão complexas que não parecem fruto de projeto.

Em frente a abertura já se tem uma vista mais clara para o Rio Guaíba.



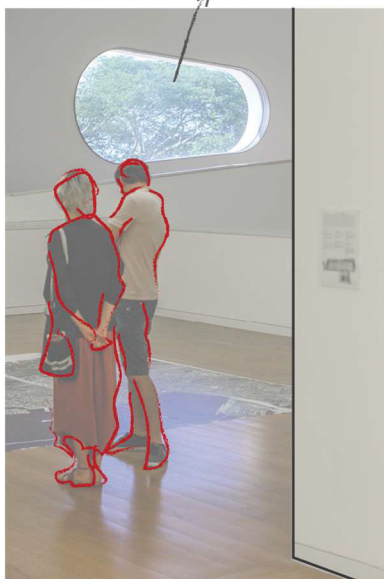
A rampa neste pavimento não termina mais em um nicho, mas já impele a entrada na sala de exposições.

Figura 63- Esquema de análise do espaço vivenciado na chegada no segundo pavimento pela rampa. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



No segundo pavimento, já próximo do fim do trajeto, é possível ter uma clareza maior do espaço.

Por esta vista, da sala de exposições, a grande árvore do outro lado da rua é emoldurada.



Todos os detalhes pensados, assim, mesmo com poucos materiais de acabamento o espaço não é monótono.



Complexidade e dinâmica espacial, sem excessos.



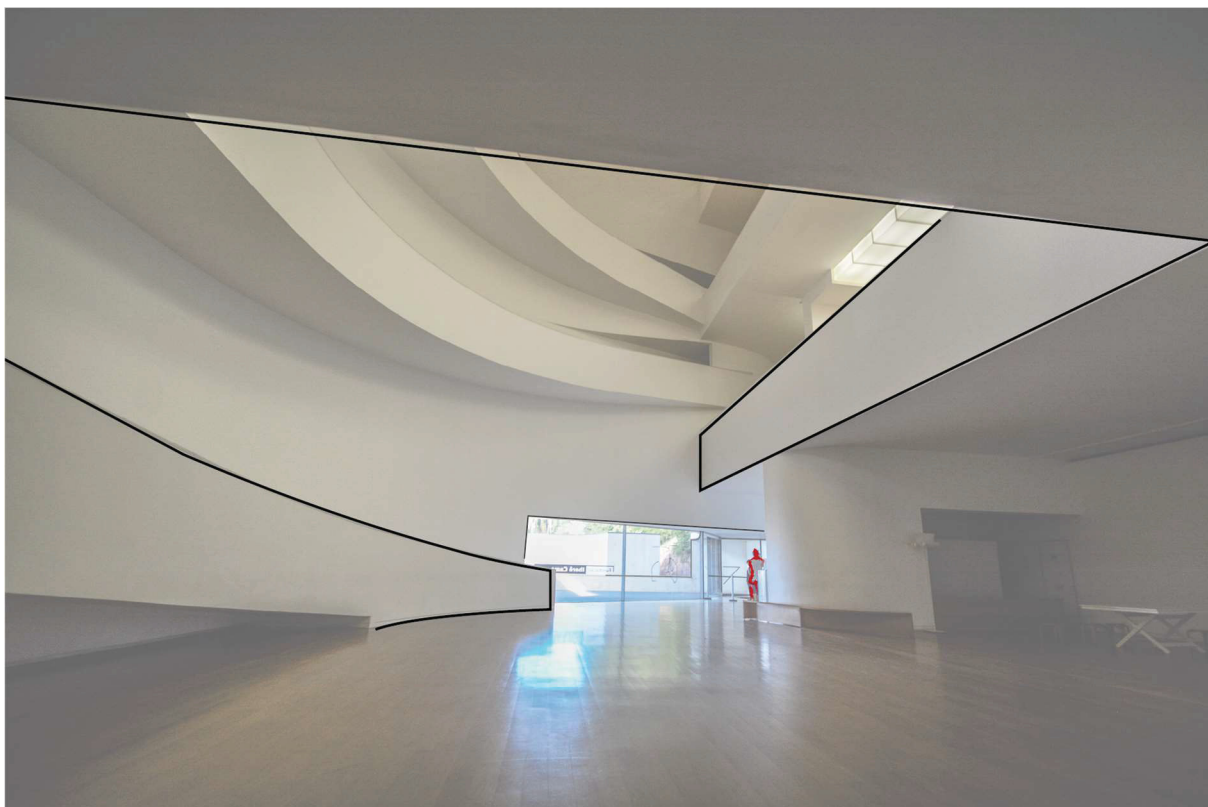
Figura 64- Esquema de análise do espaço vivenciado no segundo pavimento. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Figura 65- Esquema de análise do espaço vivenciado no trajeto final das rampas. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Figura 66- Esquema de análise do espaço vivenciado chegando no átrio inicial. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Com a finalização de todo o trajeto o átrio ganha sentido e cresce em importância. Esta obra é um exemplo de arquitetura que ganha peso com a fruição, seu peso não é sentido pelas fotos e pelos desenhos técnicos. É uma obra feita para experiência, não apenas como imagética.

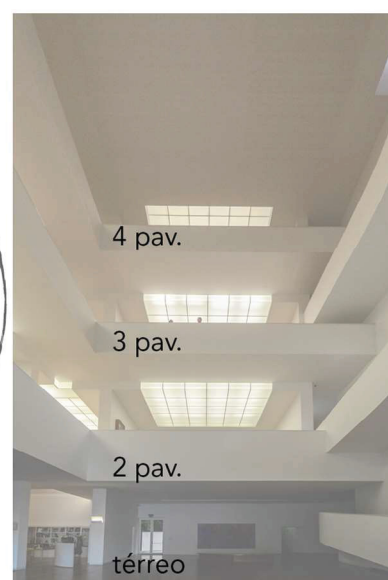


Figura 67- Esquema de análise do espaço vivenciado no átrio, final do percurso. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).



Vista do contato do edifício com morro. A hierarquia dos blocos é ainda mais clara.

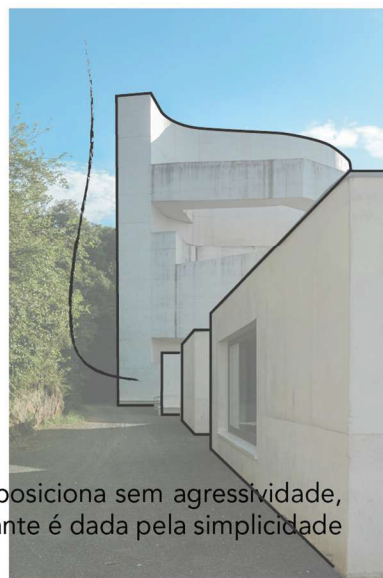


Figura 68- Esquema de análise do espaço vivenciado na vista externa da obra. FONTE: Fotos autora e Luiz Singeski, arquivo pessoal (2019).

5.3.4 Síntese final

A sensação remanescente da experiência espacial proporcionada pela vivência no Museu Iberê Camargo é muito coerente com o uso proposto. A arquitetura serve como base para o entendimento das exposições, mas também se impõem ativamente, guiando a experiência de maneira proposital através do percurso. O percurso proposto pelo arquiteto (ascensão pelo elevador e descida pelas rampas) faz crescer o entendimento do espaço conforme se percorre e as estratégias arquitetônicas preparam os usuários para apreciar as exposições. As rampas funcionam como uma transição temporal entre um pavimento e outro; e como para continuar a descida (pelas rampas) deve-se passar pelos espaços expositivos, o percurso no edifício acaba gerando um fluxo (ciclo) de atenção e relaxamento (descontração), nos espaços expositivos e nas rampas, respectivamente. O sentido contrário, de ascensão do edifício pelas rampas, visivelmente não surtiria o mesmo efeito de condução do usuário, já que muitas das estratégias espaciais que da primeira forma de experimentação trazem surpresa e curiosidade, desta seriam reveladas com obviedade. Mas é notável assim que as estratégias arquitetônicas servem as exposições artísticas, não ao contrário - o edifício foi criado na medida para se ter a melhor apreensão do conteúdo expo-gráfico. A arquitetura não parece sobrepor o conteúdo, o que ressalta ainda mais as qualidades do ambiente; sensação muito adequada e pertinente ao uso educacional proposto, tanto pela Fundação Iberê Camargo como pelo tipo arquitetônico de museu. A sensação corpórea, de caráter tátil, olfativos, auditivo e visual, é também coerente com o uso, com quantidade de informações sensoriais suficientes para não deixar o espaço tedioso nem excessivo a ponto de tirar a atenção das obras. O ambiente e a experiência são controlados com minúcia pelo arquiteto, das sensações espaciais, ao tempo de permanência em cada ambiente e a forma de experimentá-lo; estratégia que acaba por homogeneizar as experiências dos usuários, e ressaltar sensações atmosféricas.

A atratividade dos elementos arquitetônicos de condução e sedução presentes na obra, como as rampas, claraboias, aberturas e átrio, ficou clara durante a visita também ao observarmos os usuários em geral, que mesmo de forma intuitiva e não analítica selecionavam os elementos elencados nas figuras 47 a 68 como pontos de parada para observação ou fotografia. Aspecto também evidente nas referências ao Museu Iberê Camargo dos usuários nas redes sociais, que mostram fotos de vários pontos de atração dentro da obra (não só uma

vista como acontece em algumas obras arquitetônicas), com fotos mais descontraídas nas rampas e mais imersivas nos espaços expositivos.⁹⁶

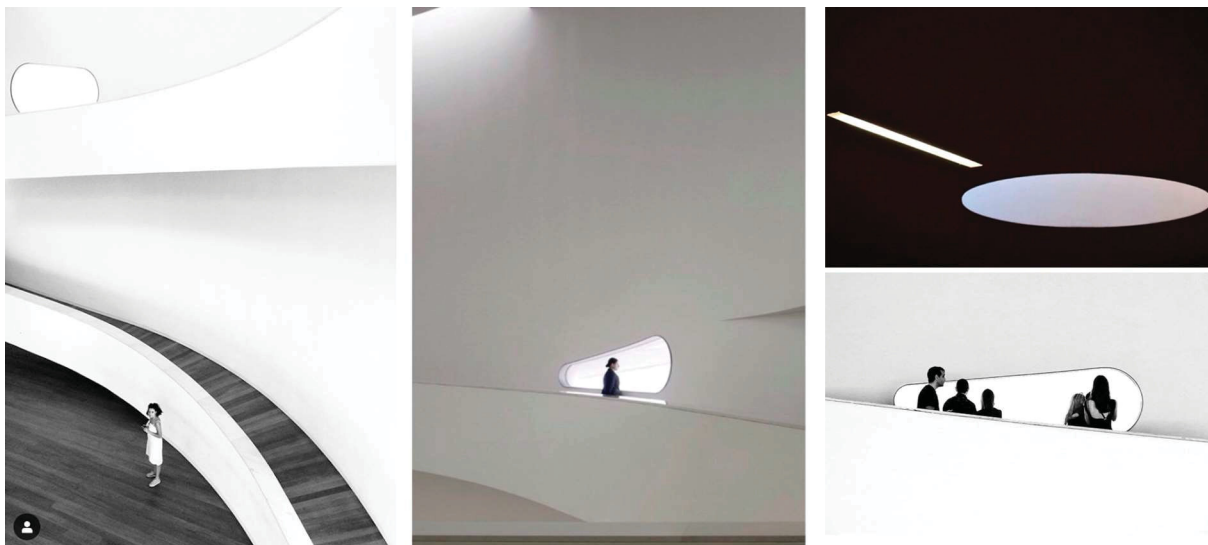


Figura 69- Usuários captados pela #museuiberecamargo na rede social Instagram.⁹⁷

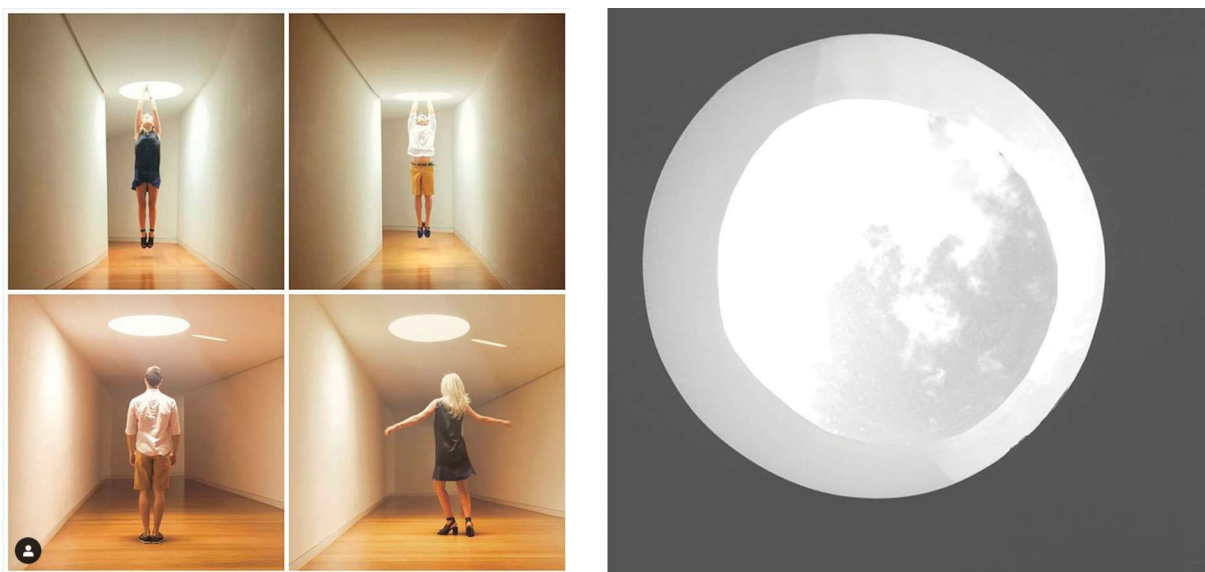


Figura 70- Outros usuários captados pela #museuiberecamargo na rede social Instagram.⁹⁸

⁹⁶ Rede social Instagram busca por #museuiberecamargo. Disponível em: <https://www.instagram.com/explore/tags/museuiberecamargo/>

⁹⁷ Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bwugwq9BTLh/?fbclid=IwAR0SRG_VmD0UFzLvZJVbEfPcU5oe8QlCsb7oIWEILxSchXdtAmpD1cP3InY; <https://www.instagram.com/p/vzdQ2BBH01/>; <https://www.instagram.com/p/BGuLZyqlwCF/>; <https://www.instagram.com/p/BxavsqGA2rz/>.

⁹⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/p/_fGQP-Ea6t/; <https://www.instagram.com/p/-WzSZ3kFmW/>, respectivamente.

Em resumo os elementos que compõem a sensação atmosférica do Museu Iberê Camargo podem ser listados como:

Elementos essenciais a sensação atmosférica do Museu Iberê Camargo	Percursos : condução do usuário pela obra , desempenhando função ativa no entendimento e apreciação do edifício e conteúdo expográfico.
	Materialidade : caráter tátil, olfativos, auditivo e visual proporcionando quantidade de informações sensoriais suficientes para não deixar o espaço tedioso nem excessivo a ponto de tirar a atenção das obras.
	Forma : estética um pouco grotesca, fazendo alusão a realidade construtiva brasileira e com releitura do entorno imediato da escarpa do morro, na parte posterior ao terreno.
	Comunicação : poucas aberturas visuais e pouca permeabilidade da obra com o contexto urbano (com o edifício fechado em si) , determinando o caráter imersivo da experiência dos usuários.

Tabela 5- Elementos essenciais a atmosfera do Museu Iberê Camargo. Fonte: AUTORA (2019)

6 CONCLUSÕES

Este estudo buscou mensurar as atmosferas espaciais, a fim de usá-las como vocabulário sensível; neste sentido, compilando as teorias sobre o tema, foi possível entender como é essencial às pessoas produzir espaço baseados em imposições dadas pelo corpo e pela mente; e a atmosfera (como qualidade percebida dos objetos/pessoas/obras de arte), por esta mesma dualidade, pode ser assimilada de maneira instantânea corporalmente ou por metáforas construídas através da experiência no mundo e em sociedade. Assim, a criação deste vocabulário atmosférico é possível por meio da experiência, seguida de análise e discussão. Processo que levou às respostas das perguntas de pesquisa, elencadas no item 1.1, a seguir:

a) Como se dá a relação entre o usuário, o edifício e o seu contexto?	A relação entre o usuário, edifício e contexto se dá pelas percepções das qualidades sensíveis (que emanam dos objetos, pessoas e espaços) condicionada pelo nosso caráter físico e social. Isto é, pela nossa capacidade de percepção não racional, a ideia de <i>affordances</i> dada por Griffero, e pela nossa percepção formada pela experiência e aprendizado social, o modelo metafórico de Krebs.
b) Como se avalia as atmosferas sensíveis vivenciadas num espaço?	É possível avaliar a atmosfera de um espaço por sua adequabilidade ao uso, compreendida fenomenologicamente ou pela análise das estratégias arquitetônicas utilizadas. Uma atmosfera imponente pode gerar diferentes sentimentos nos usuários (orgulho ou medo, por exemplo), mas, se adequada, auxilia na construção de sentido e na funcionabilidade da construção.
c) De que maneira pode-se induzir atmosferas arquitetônicas na experiência espacial a partir do projeto?	A posse de um vocabulário de estratégias atmosféricas exige uma sensibilidade para análise espacial - é a percepção obtida pelo modelo metafórico que possibilita a releitura, na fase projetual, de estratégias espaciais sentidas fenomenologicamente. Assim, é possível induzir atmosferas a partir do projeto analisando sensações experimentadas em espaços vivenciados e as reproduzindo.

Tabela 6- Resposta as perguntas de pesquisa. (AUTORA, 2019)

Com apoio do conteúdo teórico, compilado entre diversos autores, chegou-se às relações que proporcionam nossa percepção espacial, isto é, nossa relação com a cultura, do corpo em relação aos materiais e às escalas, por fim, do modo como experimentamos o tempo no espaço; unidades de análises pormenorizadas no item 3.2 (princípios projetuais empregados em espaços atmosféricos) do capítulo 3 (atmosferas). Foram construídos, então, a base metodológica e o protocolo de coleta de dados para análise do objeto arquitetônico; o

que elucidou, com este enfoque, como muitas das estratégias (soluções de projeto) encontradas no museu Iberê Camargo são associadas à sensação experimentada no espaço – conclusões relatadas por ambos os pesquisadores e exemplificadas a seguir com os resultados resumidos segundo as unidades de análise:

1. Tempo no espaço- O elevador e as rampas são os modos de se movimentar no espaço, além de estratégias temporais: o elevador é uma quebra, uma forma de passar do térreo ao quarto pavimento rapidamente e sem acrescentar mais nenhum elemento sensível ao usuário; as rampas marcam o tempo de experimentação, conduzem o usuário por curiosidade, sedução e pelo empuxo das variações de largura. Os nichos, de chegada e saída dos pavimentos, servem como preparação dos usuários para as exposições, como símbolos de início e fim. As salas expositivas servem como bases neutras, nelas não se sente confortável em observar demoradamente a arquitetura, o foco intuitivo é nas obras. O átrio está para construção como unificador de todos os elementos, inclusive estabelece a coerência entre o objeto externamente e o espaço interno.
2. Conexão com o contexto físico e cultural - O edifício faz associação com o contexto pela referência de sua superfície à escarpa do morro, mas não há permeabilidade da obra com o contexto urbano, como no Masp por exemplo, onde há uma grande praça que convida a comunidade; o edifício é fechado em si, tímido e resiliente. Por fim, é pela proximidade cultural com o vocabulário formal da arquitetura brutalista e modernista brasileira (rampas já presentes no SESC Pompeia, *promenade* de Niemeyer) e pelo trabalho da arquitetura em relação ao terreno que o edifício se comunica com o contexto.
3. Comunicação do objeto com o indivíduo – O edifício é fechado em si, com poucas aberturas, contrário as construções ao redor. Possui forma grotesca, opressora com o visitante que se aproxima, e só pela formalidade não é esteticamente agradável, mas o rendilhado dos detalhamentos dos materiais e curiosidade pelo estranho de sua forma aproximam o usuário ao edifício.
4. Corpo e o espaço - A luz é usada tanto como estratégia emocional, como de adequação ao conteúdo expo-gráfico. O som no espaço é vivo, pode sentir as pessoas sem o incomodo do ruído excessivo. A temperatura no ambiente é controlada de forma a

evitar o desconforto, somente. As poucas variações de materiais são compensadas pelos rendilhados sutis e uso preciso de cada material (mármore no guarda corpo com toque frio, superfícies alisadas de gesso nas paredes internas e de concreto bruto externamente etc.).

Não é possível simplificar ou apenas listar as características que transformam espaços em lugares sensíveis, sem cair em reducionismo. Siza, por exemplo, usa como seu único apoio metodológico claro a receptividade ao abordar um problema, a fim de enxergar as evidências existentes, cujo conhecimento tornam possível solucioná-lo. No caso do Museu Iberê Camargo é visível como o projeto foi fruto da expressão do arquiteto em conjunto com as condicionantes de função e do lugar. O arquiteto, com a Casa de Chá Boa Nova, já inicia sua carreira com uma construção sensível e de muita qualidade ambiental, mesmo assim, no decurso de suas várias obras foi crescendo o vocabulário espacial a ponto de muitas das soluções observadas no Museu Iberê Camargo já constarem em obras anteriores (como visto no item 4.2.1- Sobre o arquiteto). Isso mostra o empirismo do trabalho espacial, e justifica porque muitos arquitetos têm o ápice de qualidade em suas obras depois de muitos anos de carreira, com a maturidade provinda de diversos erros e acertos na manipulação espacial.

Visando antever resultados ainda em fase de projeto, objetivo geral desta dissertação (item 1.3), esta metodologia utilizada para a observação e entendimento de atmosferas espaciais é uma exploração que, dada a notável homogeneidade entre os depoimentos dos pesquisadores, a constatação de diversas estratégias arquitetônicas levantadas anteriormente em teoria (relação as unidades de análise que geram atmosferas) no espaço vivenciado do Museu Iberê Camargo (com a confirmação fenomenologia das sensações geradas por elas), mostrou a possibilidade de analisar espaços, constatando estratégias arquitetônicas que guiam experiências sensíveis. Por fim, com o trabalho apresentado, o primeiro e segundo pressupostos da pesquisa se mostraram pertinentes, isto é, com a exploração de estratégias espacial que geram atmosferas, estudo do arquiteto e sua obra, e posterior experiencição do espaço do museu Iberê Camargo ficou claro que é possível transmitir através do espaço sensações previamente idealizadas em projeto; e com o desenvolvimento da metodologia que possibilitou confirmar este primeiro pressuposto também validamos o segundo, que é viável analisar de forma objetiva e metodológica as

estratégias projetuais para induzir emoções (ou sensações) nos usuários através da arquitetura dos ambientes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se com esta pesquisa exploratória estimular mais discussões sobre o tema, para possivelmente transpormos em linguagem um aprendizado empírico; e, para futuros estudos sobre as atmosferas espaciais seria relevante relacionar as estratégias arquitetônicas à percepção de usuários leigos, por meio de questionário ou pesquisa-ação, e assim, compreender com mais clareza a percepção não racionalizada dos espaços. Outro enfoque conveniente seria encalçar a possível validação da hipótese de pesquisa, que a inserção de uma atmosfera específica, que corrobore com o sentimento necessário à atividade a ser executada, pode significar uma extensão do ciclo de vida do espaço ou edifício, dada a maior chance de apropriação e zelo pelos usuários- o que levaria possivelmente à uma abordagem ligada à psicologia ambiental.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. **Affective atmospheres**. *Emotion, Space and Society*, n. 2, p.77-81 2009.
- BATISTA, Fábio D. **Patrimônio: a cidade como história**. Curitiba: Grifo, 2016.
- BICUDO, M. A. V. **Pesquisa qualitativa segundo a visão fenomenológica**. 1ª ed. São Paulo: Editora Cortez, 2011, p. 11-40.
- BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*. **Cornell University Press**, Ithaca and London, 2004.
- BOLLNOW, Otto F. **O homem e o espaço**. Tradução Aloísio L. Schmid. 1 edição, Curitiba: EDUFPR, 2008.
- BÖHME, Gernot. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. **Thesis Eleven**, 1993; n. 36; p. 113-126.
- BOHME, Gernot. Atmosphere as the subject matter of architecture. In: **Ursprung, P.** (Ed.), Herzog and Meuron: *Natural History*. Lars Muller Publishers, London, pp. 398–407, 2006.
- BÖHME, Gernot. The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres. **Ambiances**, Rediscovering, Online since 10 February 2013, connection on 02 October 2016. URL : <http://ambiances.revues.org/315>.
- BÖHME, Gernot. **Atmospheric Architectures- The Aesthetics of Felt Spaces**. Edited and translated by A.-chr. Engels-Schwarzpaul. 2017.
- BULA, Natalia Nakadomari. **Arquitetura e fenomenologia: qualidades sensíveis e o processo de projeto**. 235p, Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programam de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.
- CACCIARI, Massimo. **A cidade**. Tradução Jose Serra. 1 edição, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- CURY, Marília. **Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus**. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 269-279.
- FIEDERER, Luke. Clássicos da Arquitetura: Projeto Habitacional Pruitt-Igoe / Minoru Yamasaki. Traduzido por Eduardo Souza. **ARCHDAILY**, Maio, 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/871669/classicos-da-arquitetura-projeto-habitacional-pruitt-igoe-minoru-yamasaki>.
- FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; KIEFER, Flávio; CANAL, Jóse; SEGRE, Roberto. **Fundação Iberê Camargo - Álvaro Siza**. Edição: Cosac Naify, dezembro de 2008.

FIORI, Isabela; ROSSI, Francine; SCHMID, Aloísio; SINGESKI, Luiz. **Rua, atmosfera e lugar**. In: Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído, 2018, Foz do Iguaçu. ENTAC, 2018.

FREEMAN, Lauren. Toward a phenomenology of mood. **The Southern Journal of Philosophy**. Vol.52, Issue 4, dezembro de 2014.

FOUCAULT, Michael. **"Outros espaços"** (conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. 14 de março de 1967), Architecture, mouvement contInuité. N 25, p. 46-49, 1984.

FOUCAULT, Michael. **O corpo utópico, as heterotopias**. Prefacio de Daniel Defert. Tradução Salma Iannus Muchail. São Paulo, n-1, 2013.

GEHL, Jan. **Cidade para Pessoas**. Tradução Anita Di Marco. 2 edição, São Paulo: Perspectiva, 2013.

GIL, A.C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994. 207 p.

GUILHERMINO, Leila Araújo. **Atmosferas arquitetônicas: projeto e percepção na obra de Peter Zumthor**. 213f, Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programam de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

GUIMARAENS, Cêça; IWATA, Nara. A importância dos museus e centros culturais na recuperação de centros urbanos. **Arquitextos**, São Paulo, ano 02, n. 013.06, Vitruvius, jun. 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.013/881>>.

GRAUMANN, Carl F. **The Phenomenological Approach to People-Environment Studies**. p 94-113. In: BECHTEL, R; CHURCHMAN, A. Handbook of environmental psychology. New York: John Wiley & Sons, 2002.

GRIFFERO, Tonino. Architectural affordances: the atmospheric authority of spaces. In **Philip Tidwell (a cura di)**, Architecture and atmosphere (pp. 15-47). 2014.

GRIFFERO, Tonino. **Quasi-Things- The Paradigm of Atmospheres**. Original Italian edition: Quasi-cose. La realtà dei sentimenti (Bruno Mondadori, 2013). State University of New York Press, Albany, 2017. Tradução de Sarah De Sanctis.

HALL, E; BIRDWHISTELL, R; BOCK, B; BOHANNAM,P; DIEBOLD, A; DURBIN, M; EDMONSON,S; FISCHER, J; HYMES, D; KIMBALL, S; BARRE, W; LYNCH, F; MARSHALL,D; MILNER, B; SARLES, H; TRAGER,G; VAYDA, A. Proxemics. Fonte: Current Anthropology, Vol. 9, No. 2/3 (Apr. - Jun., 1968), pp. 83-108. **The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research**. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2740724>.

HALL, Edward T. **Deaf Culture, Tacit Culture & Ethnic Relations**. Sign Language Studies, 65 (1989): 291-304. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/>

HEIDEGGER, Martin. **Ensaaios e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan fogel, marcia sá Cavalcante schuback – 8 ed.- petropolis: vozes; Bragança paulista: editora universitária são Francisco, 2012. (coleção pensamento humano). Título original: Vortage und aufsatze.

HIRSCHFELD, Christian. **Theory of Garden art**. Edição e tradução Linda Parshall. University of Pennsylvania Press Philadelphia, Pennsylvania. 2001.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. V. 4.3.17.1. 2017.

KAZIG, Rainer. Presentation of Hermann Schmitz' paper, "Atmospheric Spaces". **Ambiances**, September 2016. Disponível em: < ambiances.revues.org/709. Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. **Arqtexto**. Porto Alegre: Departamento de Arquitetura; UFRGS, v.1, n.1, 2000.

KREBS, Angelika. Why Landscape Beauty Matters. **Land**, vol. 3, p. 1251-1269. Novembro 2014. Disponível em: < www.mdpi.com/journal/land/>. Acesso em: 05 janeiro de 2019.

KREBS, Angelika. Stimmung: From Mood to Atmosphere. **Philosophia**. December 2017, Volume 45, Issue 4, pp 1419–1436.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

MCCORMACK, Derek. Engineering affective atmospheres: on the moving geographies of the 1897 Andree expedition. **Cultural Geographies**, 15 (4), 413–430, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER-SICKENDICK, Burckhard. "**Grosstadtlyrik einmal anders: Urbane Atmosphären in Gedichten von Kästner bis Hartung**" in Jürgen Weidinger (organizador), "Atmosphären entwerfen". 2a. edição. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin, 2018.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. trad. Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NGAI, Sianne. **Ugly Feelings**. **Harvard University Press**, London & Harvard, 2005.

NORBERG-SCHULZ, Christian. "**O Fenômeno do lugar**". In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PALLASMAA, Juhani (1996). **The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses**. London: Academy Editions, 2007a.

PALLASMAA, Juhani (2001). **Lived Space. Embodied Experience and Sensory Thought**. The Visible and the Invisible, OASE, (58), 13–34. Retrieved from <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/58/LivedSpace>, 2007b.

PALLASMAA, Juhani. On History and Culture. **Architectural Record**. Vol. 195, Issue 6, p-105-107. Jun, 2007c.

PALLASMAA, Juhani. Newness, Tradition and Identity: Existential Content and Meaning in Architecture. In: **Human Experience and Place: Sustaining Identity**. Edição Paul Brislim. Architectural Design, 2012.

PALLASMAA, Juhani. Empathic Imagination: Formal and Experiential Projection. **Empathic Space: The Computation of Human-Centric Architecture**. Volume 84, Issue 5.. Editores Christian Derix e Åsmund Izaki.p 80-85. Setembro/Outubro 2014 A.

PALLASMAA, Juhani. Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripheral Perception in Architectural Experience. **Lebenswelt, aesthetics and philosophy of experience**. N.4, p 203-245. 2014 B.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PARSAEE, M; PARVA,M; KARIMI,B. Space and place concepts analysis based on semiology approach in residential architecture: The case study of traditional city of Bushehr, Iran. **HBRC Journal** (2015) 11, 368–383p. Disponível em: < <http://ees.elsevier.com/hbrcj>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

RODAWAY, Paul. **Sensuous Geographies**. Routledge, London.1994.

SARAMAGO, Lidia. Entre a Terra e o Céu: a questão do habitar em Heidegger. **O que nos faz pensar**, nº30, dezembro de 2011. Rio de Janeiro.

SCHMID, Aloísio Leoni. **A ideia de conforto: reflexões sobre o ambiente construído**. 1 edição, Curitiba: EDUFPR, 2005.

SCHMID, Aloísio Leoni. Conforto como atmosfera. Uma exploração da literatura sobre base da psicologia ambiental e da fenomenologia. **Arquitextos**, São Paulo, ano 18, n. 214.00, Vitruvius, mar. 2018 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.214/6930>>.

SCHMITZ, Hermann. Der unerschöpfliche Gegenstand. Edition, 3. Bouvier, 1990.

SIANI, S; CORREA, D; CASAS, A. Fenomenologia, Método Fenomenológico e Pesquisa Empírica: O Instigante Universo da Construção de Conhecimento Esquadrinhada na Experiência de Vida. **Revista de Administração da UNIMEP**. v.14, n.1, Janeiro/Abril – 2016. Disponível em: <www.raunimep.com.br/ojs/index.php/regen/editor/submissionEditing/1002#scheduling>. Acesso em: 01 ago. 2018.

SIZA, Álvaro. Entrevista para **El Croquis**: Álvaro Siza Vieira, 1958-1994, n.68-69, 1884.

SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. Tradução de Soares da Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SIZA, Álvaro. Textos e desenhos. Obras e projetos. **Matosinhos: Centro Galego de Arte Contemporânea / Electa Espanha**, 1995. Catálogo de exposição, p. 59.

STEWART, Kathleen. Ordinary Affects. **DukeUniversity Press**, Durham and London, 2007.

SUMARTOJO, S. On atmosphere and darkness at Australia's Anzac Day Dawn Service. **SAGE Publications** (Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC), vol 14, p268 a 288 – 2015.

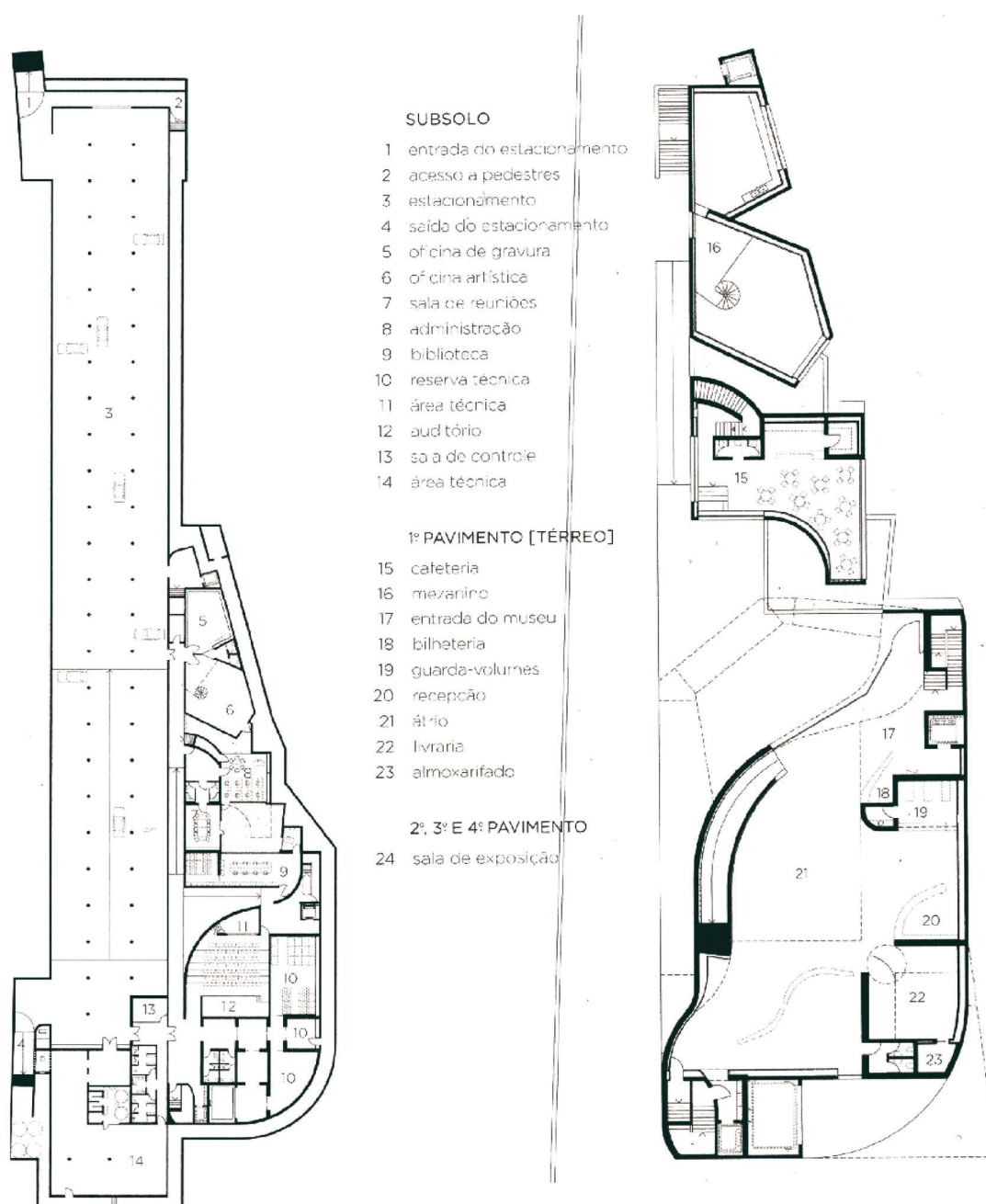
THRIFT, Nigel. Non-representational Theory. Space, Politics, Affect. **Routledge**, London and New York, 2008.

ZAERA-POLO, A. **Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo**. Tradução: Cristina Fino e Cid Knipel. Apresentação e organização: Martin Corullon. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

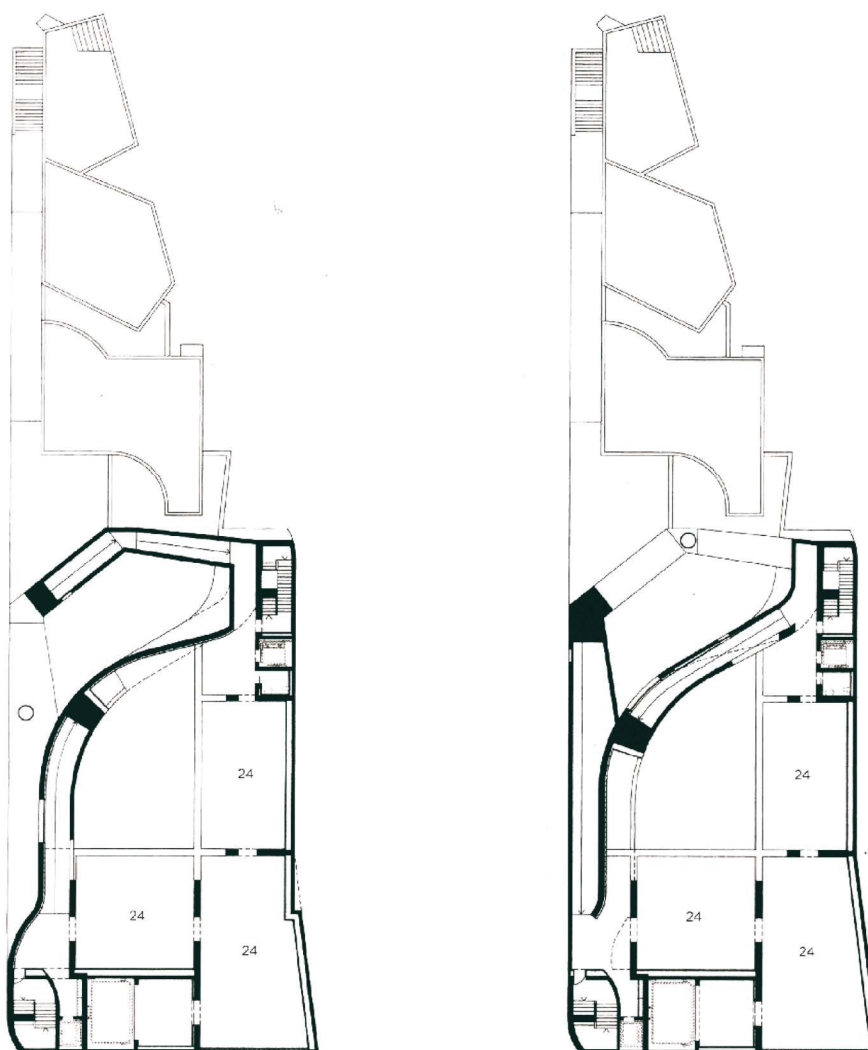
ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

YIN, Roberto K. **Estudo de caso: planejamento e método**. Tradução Daniel Grassi- 2 edição, Porto Alegre: Bookman, 2001.

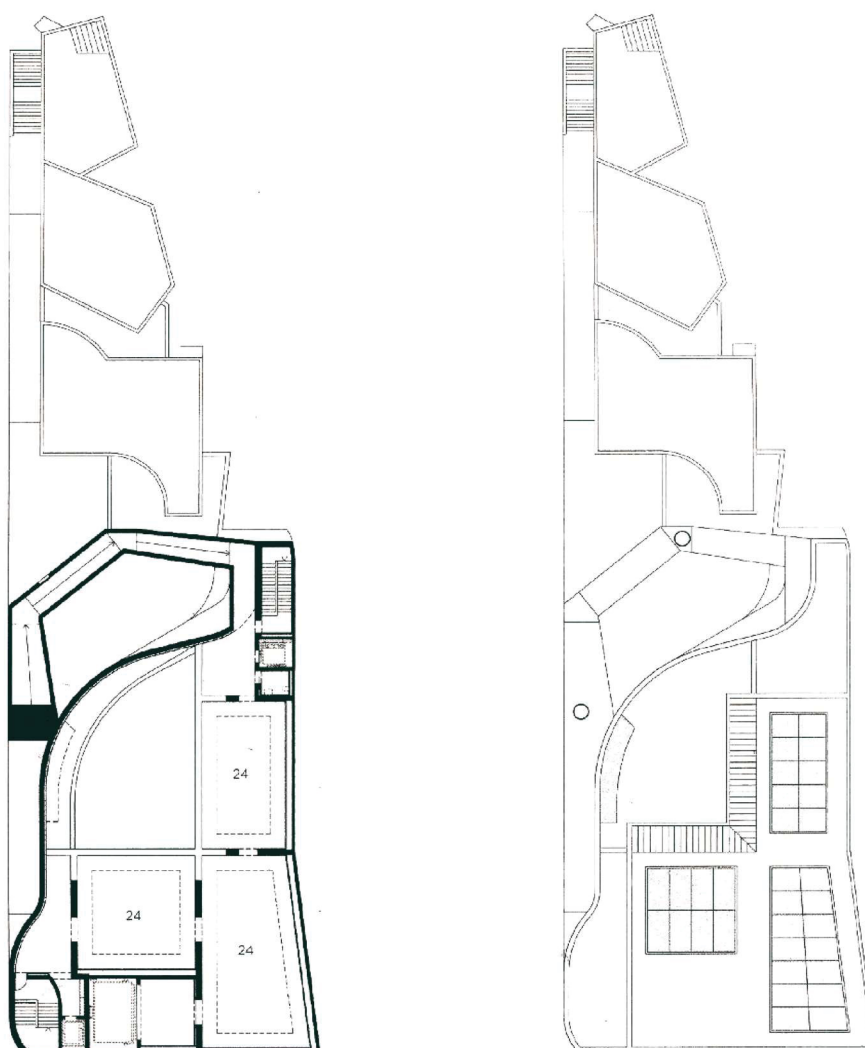
ANEXO



Desenho técnico Museu Iberê Camargo, planta baixa subsolo e térreo. Fonte: FIGUEIRA (2008)



Desenho técnico Museu Iberê Camargo, planta baixa segundo e terceiro pavimentos. Fonte: FIGUEIRA (2008)



Desenho técnico Museu Iberê Camargo, planta baixa quarto pavimento e cobertura. Fonte: FIGUEIRA (2008)